目　　次

关于里姆斯基-科萨科夫的《塞尔维亚幻想曲》 ………… 1
莫斯科音乐界的呼声 …………………………………… 6
《鲁斯兰与柳德米拉》重新上演 ……………………………10
意大利舞台上的莫扎特歌剧《唐-璜》 ……………………15
第二次交响音乐会——舒曼的第三交响曲 ………………18
达尔戈梅斯基的《水仙女》…………………………………22
威柏的歌剧《自由射手》……………………………………27
贝多芬的《莱昂诺拉序曲》…………………………………30
瓦格纳及其音乐 ……………………………………………32
拜罗伊特音乐盛会 …………………………………………35

1888年国外旅行自述 ………………………………………68
1892年11月谈话录(于彼得堡) ……………………… 114

〔附录〕克林的柴科夫斯基纪念馆 …………………… 126
　　　　柴科夫斯基生平和创作年表 ………………… 134
译后记 …………………………………………………… 138

关于里姆斯基-科萨科夫的《塞尔维亚幻想曲》*

在俄罗斯音乐协会的一次音乐会上，随后又在剧院管理处为赈济灾民而举办的一次音乐会上，演出了里姆斯基-科萨科夫的《塞尔维亚幻想曲》，他是目前受到彼得堡公众关注的一位俄罗斯青年作曲家。①

莫斯科听众对一位初次向我们城市显露身手的俄罗斯作曲家的这一件美妙作品态度相当冷淡，对此我们并不抱怨。在整个文明世界里，没有永远不犯错误的听众，他们或是用高声赞赏，或是用明显的沉默来表示其判断。如果说，有一些城市和国家，那里的人们由于历史的素养以及受批评界——那早已立足于坚定美学原则的批评界——的影响，能够在某种程度上掌握听众的主要兴味，并在假设一定的标准以后，要求对艺术世界上的任何现象作出公正的评价，那末，我们无论如何是不能把莫斯科算在这些城市之列的。

莫斯科人从俄罗斯音乐协会发现了音乐的新大陆，这

* 本文初次发表于莫斯科《现代纪事报》 1868 年第 8 期。——《柴科夫斯基音乐评论文集》(以下简称《文集》)编者注，下同。

① 《塞尔维亚幻想曲》于 1867 年 12 月 16 日首次在莫斯科演出。

个协会成立于不久以前，它对我们天赋甚厚的人民觉醒中的音乐本能给与了良好的影响；①而三个月前，在《俄罗斯信使》上就初次传出了认真批评的声音，执笔者是拉罗什先生。②

但是，如果说，除上述那位作家以外，俄国报刊界没有，或者几乎没有哲理性音乐批评的代表者，那末，在彼得堡以及我们这里倒是有着为数不少的热心评论者经常向公众诉说他们个人的印象。我们对他们只能要求一桩事：他们向读者表达那些经常是十分模糊的观感时，不要采取一种断然的而又毫无根据的判决词形式。读者需要明白，如果一个评论者错了，是错得诚实；评论者可以**不懂**，但他必须**要求懂**。

我们可以认为莫斯科出版的《幕间休息》报的评论员就是那种可以不懂、但始终要求懂的评论员。这份报纸上出现的音乐评论，表明作者其人可能不很内行，但无论如何对待自己的工作是诚实和热爱的。

某君对《塞尔维亚幻想曲》的评论是令我们读来尤为遗憾的。曲作者里姆斯基-科萨科夫在我们认为是有高度资质的，而我们在《幕间休息》报第8期第三版上却读到这样一段话："里姆斯基-科萨科夫先生的《塞尔维亚幻想曲》可以叫做匈牙利的、波兰的、莫名其妙的幻想曲，——它是

① 俄罗斯音乐协会于1860年在莫斯科成立。

② 拉罗什的文章《格林卡及其在音乐史上的意义》发表于《俄罗斯信使》月刊1867年第1、10期，1868年第1、9、10期。

那样地缺乏色彩、缺乏个性，没有生气!”

我们难以设想，这几句糟糕而不怀好意的话语算是莫斯科舆论界对青年天才音乐家的作品所说的唯一话语，而一切热爱我们艺术的人对这位音乐家是寄与如此厚望的。我们急于要纠正某君的错误，并代表莫斯科音乐界向《塞尔维亚幻想曲》的作者表示支持。

两年以前，里姆斯基-科萨科夫出现于我们音乐界。在彼得堡免费音乐学校的一次音乐会上，巴拉基列夫指挥演出了里姆斯基-科萨科夫的一首交响曲，引起公众和当地音乐评论界的热烈赞赏。①

这首以通常的德国交响乐形式写成的交响曲是一位年轻的、技术上仍有不足之处的天才的初度尝试之作。首乐章和末乐章既未显示创新的旋律，又未表露出伟大德国乐派中登峰造极的那种美妙的复调处理手法，形式不够完整，配器缺乏色彩——是交响乐范畴中这一初度尝试之作的两个最弱的乐章。但是在柔板和诙谐曲里却显现出杰出的才能。特别是据鞑靼民歌写出的柔板，其节奏奇异（七四拍子），配器美妙而又不强求效果，形式新颖，加上纯俄罗斯和声变化的清越气息，迷住了一切人，并立刻表明里姆斯基-科萨科夫是一位出色的交响乐天才。

继交响曲之后，里姆斯基-科萨科夫又写了若干首浪漫曲、以俄罗斯民歌为主题的组曲、《塞尔维亚幻想曲》，最近又写了取材自俄罗斯叙事诗《萨特科》的交响诗。著名

① 第一交响曲于1865年12月19日在彼得堡演出。

考古学家、格林卡传记作者符·瓦·斯塔索夫在近期《欧洲信使》报上发表的文章曾经谈到这首叙事诗的源起。遗憾的是，在里姆斯基-科萨科夫所有的上述作品中，我们这里只听到过《塞尔维亚幻想曲》，也就是本文所谈的这首乐曲。

不知道，里姆斯基-科萨科夫有多大权利将它叫做塞尔维亚幻想曲。如果它所据的主题确实是塞尔维亚的，那末，人们就很想了解，这些旋律为什么带有东方民间音乐影响塞尔维亚民间创作的一些如此明显的特征。但是，我们把这个问题让给东方学家和斯拉夫学家去加以解决，而现在就从纯音乐角度来略谈《塞尔维亚幻想曲》吧。

幻想曲打从以美妙的第一主题展开的引子开始。这个主题充满了某种东方情调，在半音进行上显得十分动人，它依次由各乐器组奏出，每次都以和声与配器作出新的处理；但旋律副句和主句不同，它在不断重复时由同一的和声异常执着地加以衬托。很难用言语表达这些和声反衬、各种音乐要素的巧妙对置所产生的那种诱人的印象，而最终则由整个乐队的一个短促而震耳欲聋的和弦解决了各种音乐要素的对置。在相当长的间歇休止后，出现了一个火热的舞蹈主题，它最初由弦乐器奏出，然后又由小号和长号断续的音响衬托。

限于篇幅，我们不能逐小节地详谈这首动人的作品。要说的只是，两个主题交替变换，最后仿佛是融汇到一起，而在最多样的转调变化后，又迅速庄严地回归到

主音。

可以大胆地说，我们的年轻作曲家在其交响乐问世和《塞尔维亚幻想曲》于莫斯科上演之间度过的这两年期间，各方面都有了很大进展。但是，我们不想断言，里姆斯基-科萨科夫已经是以完全成熟的天才的坚定步伐在他的道路上行进。他的风格仍未肯定；他的每一个步伐中表现出格林卡、达尔戈梅斯基的影响以及对巴拉基列夫的模仿。

想到里姆斯基-科萨科夫还是一位青年，他有着宽广的前途。毫无疑问，这位出色的天才人物定将使我们艺术界大大增光。

莫斯科音乐界的呼声*

以往有过这样的事，一个热爱真理、精力充沛的年轻人怀着最美妙的希望，投入了一项他认为最适合本身才能的事业。他的能力得到了承认，他的优点受到重视，他已经开始所谓的交上好运，但是，突然之间，领导人的反复无常一下子就断送了他耐心、诚实获致的地位，领导专横任性的受屈牺牲品就在放荡不羁的深渊中、在酒馆里、医院里遭到毁灭。

不久前在都城圣彼得堡也发生了类似的情况，那是在什么行当里呢？在艺术这样一个和平的行当里，而在艺术行当里取得大小程度不同的成就，看起来应该是纯粹依靠天才的程度大小的。

若干年以前，米·阿·巴拉基列夫来到彼得堡在音乐界寻求与他的天才相适应的地位。这位艺术家很快就成为知名的钢琴家和作曲家。巴拉基列夫对祖国的艺术满怀挚爱，在俄国音乐界是一位强有力的活动家。巴拉基列夫曾经

* 本文初次发表于莫斯科《现代纪事报》1869年第16期。——《文集》编者注，下同。

说过格林卡是纯粹俄罗斯的艺术家的伟大典型，现在他以自身的艺术活动贯彻着一种思想，即音乐天赋甚厚的俄国人民应该对总的艺术宝库作出自己的贡献。我们不打算详谈这位卓越的音乐家为俄国艺术做了些什么，因为他的功绩早已由一切音乐爱好者作出了应有的评价；但是还应该略谈数点，以便让彼得堡的公众能够了解，如果没有这样一位出色的艺术家，俄罗斯音乐协会的一位不可替补的、有用的成员，他们就会缺少些什么。

我不触及巴拉基列夫作为一位杰出作曲家所起的作用，而只谈谈以下几件事实。

巴拉基列夫搜集俄罗斯民歌，出版了一本极好的集子，为未来的俄罗斯音乐提供了极其丰富的材料。①

他向公众介绍了去世不久的艾克托·柏辽兹的一些伟大作品。

他培育了几位十分卓越的俄罗斯音乐家，其中最杰出的天才有里姆斯基-科萨科夫。②

还有，他在西欧最音乐化的城市之一——布拉格上演了格林卡的不朽歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》，③ 从而使外国人信服有俄罗斯音乐和俄罗斯作曲家存在。

彼得堡音乐协会有见识的管理处重视上述出色的才能

---

① 指巴拉基列夫编《俄罗斯民歌集》，圣彼得堡1866年版。

② 巴拉基列夫的学生和友人——“强力集团”成员有里姆斯基-科萨科夫、穆索尔斯基、包罗丁、居伊。

③ 1867年2月4日至16日，布拉格首次公演格林卡的歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》，由巴拉基列夫任指挥。

和有效贡献，在两年以前聘请巴拉基列夫先生指挥协会举办的音乐会每年有十次。管理处的选择证明是完全得当的。

这些音乐会曲目编排得很有兴味，有时给俄罗斯作品也分配一小块地位，出色的乐队表演和训练良好的合唱队吸引了大量的听众来到音乐协会俱乐部，他们对这位勤勉的俄国指挥家甚表好感。① 据报导，就在最近的一次音乐会(4月26日)上，巴拉基列夫先生成了公众和音乐家们不断大声喝采的对象。②

但是，这些公众将会感到何等惊讶，当他们很快就听说，上述那个有见识的管理处，不知为什么，认为巴拉基列夫先生的活动完全无用，甚至是有害，而聘请了另一个人，一个还没有沾染上(我们的启蒙派所禁止的)对民族音乐的嗜好的人担任指挥。③

我不知道，彼得堡公众将如何对付这种无礼的态度，但是，如果从高级音乐机构逐出一个曾经为之增光的人而未引起俄国音乐家方面的抗议，这将是一件很可悲的事情。我要大胆地断言，我们微弱的呼声在目前的场合下，是表示了全体俄国音乐家共有的极端沉重的感觉的；最后，我

① 巴拉基列夫曾在1867—1868年以及1868—1869年两个音乐季节内担任俄罗斯音乐协会彼得堡分会交响音乐会的指挥。

② 1869年4月26日，俄罗斯音乐协会彼得堡分会举行第十次交响音乐会。这是巴拉基列夫担任俄罗斯音乐协会音乐会指挥的最后一次演出。

③ 俄罗斯音乐协会彼得堡分会管理处聘请纳勃拉甫尼克和著名作曲家菲迪南·希勒代替巴拉基列夫担任指挥。

要说，巴拉基列夫完全不处于我们在这篇短文开头所说的那些受屈者的地位。这位艺术家从那些向他发出逐客令的圈子里所得的赞许愈少，公众对他的同情就愈大，而公众这股力量的意见是值得人们注意的，因为，在和那些敌视人们喜爱的艺术家的种种势力进行斗争时，公众始终会是胜利者。①

巴拉基列夫先生现在可以说一句俄罗斯语言之父当年获悉被逐出科学院这一消息时曾经说过的话。

那位天才的劳动者说过："可以使罗蒙诺索夫丢开科学院，但不能使科学院丢开罗蒙诺索夫。"

---

① 柴科夫斯基为巴拉基列夫仗义执言的这篇文章得到了斯塔索夫的呼应。斯塔索夫在《圣彼得堡信使报》1869年第131期上著文说："莫斯科超在我们之前了。在这件特别和我们彼得堡人有关的事件中，莫斯科报刊赶在我们报刊的前头发言了。"

《鲁斯兰与柳德米拉》重新上演*

俄国音乐批评界的大师们虽然一致同意把格林卡的名字列为独立的俄罗斯学派之首，同时还将他的名字与一切时代、一切民族最伟大的作曲家的名字并列，但是，在对待我们天才的音乐家的两件最伟大的作品——他的两部歌剧——方面，却意见大有分歧。他们中间的一些人，以谢洛夫为首，公开支持第一部歌剧——《伊凡·苏萨宁》。已故的谢洛夫在他写的许多谈论《鲁斯兰》和"鲁斯兰派人物"的文章里，力图证明，不论《鲁斯兰》的音乐如何美妙，不论格林卡在其中表现的技巧如何成熟，不论它在曲调创新方面有多少迷人之处，但是应该认为这件作品是一位虽然伟大却又误入歧途的艺术家的一部不成功的创作。① 谢洛夫的论断所据的原则是他整于批评活动的一项座右铭，也就是瓦格纳的原则："歌剧是音乐剧"。谢洛夫指出，《鲁斯兰》里没有剧。这出歌剧的脚本是由五光十色的碎片缀成的，一条曲折的线将这些碎片缝合在一起。许多单独的

* 本文初次发表于莫斯科《俄罗斯新闻报》1872年第201期。——《文集》编者注，下同。

① 谢洛夫的文章载于圣彼得堡《音乐与戏剧》杂志1867年第1、2、4、5、7、8、10各期。

片断，彼此没有连系，它们毫无承续性地交替出现；情节发展过程中缺乏性格和戏剧意境；脚本在纯文学方面以及史实和生活真实方面根据不足，——所有这一切，使完美的艺术快感受到损害，令听众感到疲惫和腻烦。相反地，在《伊凡·苏萨宁》里，有着苏萨宁的惨痛遭遇，他的内心进行着关怀家庭和公民责任感之间的斗争，结果是公民责任感取得庄严的胜利，使歌剧主角为了国家的利益而无条件地作出自我牺牲；歌剧里还有着两个敌对民族之间的对比引人注意，尽管脚本在文学技巧上存在弱点；在这出歌剧里，除掉有许多音乐的因素曾经从伟大艺术家心灵中唤起无穷的美感之外，还有一种戏剧性动作在按照美学规律而不断复杂化，最后以平伏一切的死亡一场戏告终。总之，根据谢洛夫及其信徒们的意见，《伊凡·苏萨宁》是一部歌剧，而且是出色的歌剧，而《鲁斯兰》则是为普希金质朴的诗篇的幻想场景所作的一些动人的配乐。

我们音乐界中被谢洛夫称作"鲁斯兰派人物"的另一批代表则发表了完全相反的意见。这一派以《彼得堡信使报》音乐专栏作家为代表，在音乐批评界也有其发言权，他们不指靠任何哲学原则，不崇尚任何美学上的抽象议论，而断言说，《鲁斯兰》不仅是格林卡的优秀歌剧，而且一般说来，是一切歌剧中的优秀之作，可以说是歌剧中的歌剧，歌剧之王。① 这些非常热情的、但以出语唐突著称的专栏作家

① 谢洛夫称"强力集团"作曲家巴拉基列夫、里姆斯基-科萨科夫、穆索尔斯基、包罗丁、居伊以及音乐作家、艺术理论家斯塔索夫为"鲁斯兰派人物"。当时居伊在《俄罗斯信使报》任音乐专栏作家。

们说，与头一部歌剧相比较，格林卡在«鲁斯兰»里表现了卓越的创作力量；他在这里显然充分掌握了熟练的技巧，走上了由他首次指出的新艺术道路。他们认为，格林卡在«鲁斯兰»里显出自己是一位摆脱了陈规旧套束缚的大胆革新家，而在«伊万·苏萨宁»里，他还遵循旧形式，只是在这些过时的形式的范围内表现出一种真切有力的、但还没有充分形成的创作才能。

如果比较这两种截然不同的意见，并试图使它们协调化，那就不能不得出结论说，谢洛夫的批评是比较深刻和合理的。从专业的音乐观点出发，他丝毫没有否认«鲁斯兰»的明显优点；在«鲁斯兰»里，音乐材料比较丰富，而素质也好。但是，人们都知道，评价一些重要的艺术作品，主要的不是根据作品中表现出来的直接创造的力量，而是根据这种力量所构成的形式的完美，根据各部份的平衡、根据思想及其外在表现的有效融合。

难怪贝多芬被看作是作曲家中间绝对的第一人，虽然任何音乐家都知道，莫扎特，甚至舒柏特也具有同样强度的音乐灵感，即便不是更胜一筹的话。如果我们要在音乐的众神殿上为格林卡觅取席位的话，那末，仅仅就他的强大创作天才的力量而言，他就可以和音乐艺术界的一些最伟大的代表人物并列；但是问题在于，命运没有给与他巨大才华充分焕发所需要的那种环境、那种发展条件。应该读一读谢米甫斯基先生那本杂志上刊登的格林卡的笔记，就可以了解，环境、时代精神和社会条件是何等样协同一

致地妨碍他自觉地沿着他的天赋资质向杰出艺术家指引的道路前进。① 像神话中的勇士那样，他具有一种自己没有意识到的力度，也不善于使这种力度得到应有的发挥。就其音乐气质来说，格林卡首先是一位抒情性交响乐作家，但他几乎没有给我们留下一部纯交响性的作品，——而在这方面，根据他的两部歌剧中的若干片断来判断，他是能够为我们写出一些无与伦比的典范作品的。没有广大音乐界人士的赞许，从周围的人们中间得不到应有的支持（奥多耶夫斯基公爵的声望不能算是足够的），格林卡在为自己的灵感寻找出路，他被手头的题材中的某些细节所吸引，以一种才思横溢的艺术家的热切心情扑向这个题材，而未衡量、未考虑到拟想中的作品取得成功所必需的种种条件。例如，《伊凡·苏萨宁》的产生就是由于格林卡醉心于玛祖卡的三拍子节奏与俄罗斯歌曲悠长而凄愁的曲调之间的对比效果。《鲁斯兰》的写作起因是若干幻想场面，这些场面的确能唤起音乐灵感，但却是交响乐作家的灵感。由此而得出的结果是，根据一个偶然得手的脚本而写作的《伊凡·苏萨宁》成了一出优秀的歌剧；《鲁斯兰》由一些没有联系的幻想场面构成，这些场面是由若干人在不同时期内写成的；因为结构松散，完全缺乏戏剧动机，《鲁斯兰》不可能列为典范性歌剧，它只是配上了美妙的音乐的一场动人的演出。没有疑问，如果我们的歌剧文学界提出众多

---

① "格林卡笔记"初见于 M. И. 谢米甫斯基创办的《俄罗斯古风》杂志1870年第一卷。

的优秀作品，或者，如果格林卡能够多写上两部、三部比《鲁斯兰》更能满足场面要求和戏剧兴味的歌剧，那末，《鲁斯兰》将会比其它歌剧更少在剧院上演，而是和例如威柏的《奥贝龙》或舒曼的《格诺费法》(Genoveva) 这类优秀歌剧一样，主要同属于音乐会的节目。威柏和舒曼的这两出歌剧只是偶尔地出现或者根本不出现在德国歌剧舞台上。

意大利舞台上的莫扎特歌剧《唐-璜》*

每一件艺术作品，不管它是怎样地超越了作者所处的那个时代和那个社会的艺术水平，它本身必然带有自己那个时代的印记。不论艺术家的创作才能多么深刻有力，他在自身的创作手法方面是不可能摆脱某些典型的、纯外在的形式特点的。这些形式特点经过二流天才们的滥用，后来变成了陈规旧套，最后获得了一种考古学上的意义。因此，人类的天才在艺术领域内的最伟大的创造陈旧化，是并不奇怪的。在拉法埃尔、莎士比亚、莫扎特的作品中，尽管其构思十分深刻，也还存在着一些特点、一些外在的性质。这些特点和性质作为时代的产物，是不符合最新的兴味所提出的要求的。但是，丝毫也不能因此就说，时间的手能够触碰到美学作品的最本质之处；此所以歌剧《唐-璜》尽管经历了七十年，由于莫扎特灵感的那种永不消失、无穷无尽的力量，只是在技巧方面过时而已；我们听《唐-璜》时感到的兴奋和深刻印象，就像这部歌剧过去在我们

* 本文初次发表于莫斯科《现代纪事报》1871年第47期。——《文集》编者注，下同。

的祖父和曾祖父心中引起的感觉一样。莫扎特的配器手法和柏辽兹的相比，当然显得平淡，他写的咏叹调有些冗长，时而也有迎合歌手卖弄技巧的毛病，他的风格看来受到当时宫廷社会过份拘泥的影响；但是，与此同时，他的歌剧，特别是《唐-璜》，充满了高度的美，具有大量戏剧真实性的因素；他的曲调异常优美，和声配置特别丰富多采而饶有兴味。但莫扎特尤其在音乐剧性格刻划方面是一位大师，除他以外，还没有一位作曲家创造过如此十足可信的、构想如此深刻真切的音乐典型，如唐-璜、唐纳-安娜、列波莱洛、采琳娜。① 我已经说过，莫扎特的弱点是他写的一些冗长的、适合音乐会演唱用的咏叹调。这些咏叹调使歌手们有机会炫示其艺术，但本身不具备真正的音乐上的美。可是在重唱中，在发展了歌剧作品戏剧动作的那些场面中，他留下了一长串无可比拟的典型。特别是在唐纳-安娜出现的一切场面里充满了深刻的悲剧性。她在被害的父亲的尸体旁抢天呼地，她在遇见祸首罪魁时的惊吓和复仇意念，所有这一切被莫扎特表达得如此有力，就给人印象的深度来说，只有莎士比亚作品中的出色场面能和这些因素相比。在歌剧的一些出色歌曲中我还要指出第一幕的结尾、骑士墓旁的场面，第二场的六重唱(其出色之处在于改扮后的列波莱洛和认他为唐-璜的其余角色之

---

① 各种发表意见的形式(文章、信件、日记以及柴科夫斯基传记家搜集的报导)提供了丰富的材料，说明柴科夫斯基对莫扎特的创作和个性的看法。

间的喜剧性对比），最后还有唐-璜和骑士塑像在一起的著名一场戏。莫扎特在这场戏里用了某种朴素的、看来显得单薄的手法表现一个不知悔改的放浪之徒预见悲惨结局时的恐惧，可是，这一恐怖的场面却强烈地影响着听众；现代作曲家也许会用长号、小号、铙钹、定音鼓的全套音响压向听众，而莫扎特却以他的天才的一种独特的直接力量达到了极其强烈的效果。

第二次交响音乐会——舒曼的第三交响曲*

在第二次音乐会上演出的舒曼 ^{b}E 大调第三交响曲是这位继贝多芬以后最出色的德国学派交响乐作家从事作曲活动的第三时期的作品。①

德国批评界认为舒曼的这一活动时期是他在创作上衰退的时期，衰退的原因在于精神不安，其结局，如众所周知的，是舒曼的心智完全失常，起初使他进了精神病院，然后又进入坟墓。德国批评家们又说，即便在他的这一创作活动时期，舒曼也写了一些好作品，其中有为拜伦的«曼弗列德»创作的配乐，这是一首强有力的、构思深刻的作品，其序曲属于贝多芬以后时期最伟大的音乐创作之列。

但是，整个说来，这一时期内他的才能衰退，是明显无疑的。舒曼的伟大之处在于他一方面富于创新能力，另一方面他所显露的内心情绪十分深刻，他所显示的个性十分突出。至于谈到这些情绪的外在表现方式，那就始终有所欠缺了。也许，舒曼只是在他的最佳时刻才做到了形态

---

* 本文初次刊载于莫斯科«俄罗斯新闻报» 1872 年第 252 期。——«文集»编者注，下同。

① 俄罗斯音乐协会的第二次音乐会于 1872 年 11 月 10 日举行。

分明。舒曼在晚期艺术活动中的后退一步，表现在，虽然内容的强劲有力显然并未减弱，但作品形式上的外在缺点更加明显了。

事实上，舒曼的一些好作品，他强有力的创作才能的动人流露，都被那种难以理解的不协调——出色的内容与笨拙的配器、声乐技巧之间的不协调——冲淡了。这种不协调在他的晚期作品（其中包括上述第三交响曲）里特别明显。这位伟大的艺术家已经被他的精神病的预兆所征服，仿佛不能用一种宁静、客观的态度对待自己的作品。一种宁静、客观的态度可能使他对美学上的形式条件予以应有的注意，任何艺术作品如果不遵守这些条件，是不能做到完美无疵的。折磨人的饱满情绪要求宣泄，而一位艺术家，他还没有能完全对付得了一件作品中难免存在的技术上的形式主义，就已经忙于从事新的工作，他不愿守候，不让他初次飞跃的灵感成熟和表露。舒曼在他的晚年不停顿地工作，仿佛是担心那临近的灾难会使他如此希望在音响中表达的一切突然中断。

舒曼在配器上特别不得手。他不擅于从乐队中汲取光与影的对比效果以及各组乐器的交替，而配器艺术也就存在各组乐器的巧妙结合之中。他的配器之缺乏色彩和稠密在许多情况下不仅令人感受不到他的交响乐作品具有一种绝顶的美，而且经常使一些特别缺少素养、预先未作研究的听众绝无可能认识这种美。以第三交响曲的第一乐章为例，动人的感应力、无比的旋律、和声的美都始终令人难

以理解，原因只是在于配器缺乏色彩、稠密，从而折磨着那些对音乐美特别敏感的听众的听觉神经。

用小步舞曲节奏写成的交响曲第二乐章，由于旋律易懂、形式清晰而比所有其余乐章更具有被听众喜爱的性质。第三交响曲在最近这次音乐会演出的情况同样如此；舒曼交响曲的其它乐章演出后，随之而来的是观众富有意味的、死一般的沉默，而至少第二乐章演出后就没有发生这样的情况。

交响曲的纯德国风味的、略带感伤性的 Andante（行板）在舒曼的这类作品中不算是十分突出的，无论如何不能和他的第二交响曲的出色而迷人的 Andante 相比。

随后是越出了交响乐常规形式的、叙事性的第四乐章，据传说，舒曼打算从中表现科隆大教堂外貌的壮伟感。人类的艺术创作中没有出现过比这更为深刻有力的东西。虽然为建筑科隆大教堂经历了整整几个世纪，许多世代的人为了实现这一壮伟的建筑构思而添上了自己的一份劳动，但是，伟大音乐家在大教堂绝顶之美的感召下写成的几张谱纸，就能为后代人树立一座刻划人类深刻内心世界的、犹如大教堂本身一样的不朽丰碑。交响曲这一乐章的短促而别致的主题仿佛是用音乐再现了哥特式的线条，它贯串于整首乐曲，时而以基本主题形式出现，时而像是极为琐碎的断片，这样就使作品既有一致的构思又有无限多样化的表现，而这种无限多样化的表现正是哥特式建筑的特点。♭e 小调调性的典型美最最切合舒曼所表现的沉

郁而庄严的情绪，稠密的配器手法这一次用得很恰当，这些因素进一步加强了这出色的音乐所具的魔力。这里最清楚地表现了音乐与建筑两种艺术之间惊人的雷同性，尽管从美学上讲，这两种艺术使用的材料和表现的形式是有区别的。实际上，与自然现象的真实再现毫无关系的线条优美配合和图案美，以整体和断片方式表现的基本主题的一致性，叙事性章节的平衡，这一切不都是两种艺术的同等属性吗，这两种艺术在重现美的物质手段上是如此对立，而在美学创作领域内却如此一致和雷同！听众，正如应该料到的，对这一乐章态度冷淡，但也不该因此抱怨他们。如此深刻的艺术作品，即便是行家也不可能立即透彻了解。

交响曲的结尾是最不成功的部分。显而易见，舒曼为了对比，打算在阴郁的第四乐章后面接上欢快性的乐曲。但是舒曼这位擅长于表现人间悲愁的歌手应付不了欢快性乐曲。只是在末乐章终结时出现了美妙的持续音（持续于低音部的和声进行），舒曼在这方面是无与伦比的大师。末乐章的其它一切音乐在欢快的节奏中略带勉强，戏谑中又带沉重感，因此不很吸引人。

交响曲演奏得令人满意，但不够辉煌；在处理如此复杂艰难的总谱时也难以做到完全协调，在写作总谱时丝毫没有考虑到“方便”演奏。音乐家如果得到“方便”，也就是说，乐曲写得切合乐器的性质，他们是不怕困难的。但是舒曼没有这种能耐；他的作品给众人带来许多工作，而结果出现的是一种沉重而呆板的感觉。

达尔戈梅斯基的《水仙女》*

自从我上次向《俄罗斯新闻报》读者谈论本城的音乐活动以后，已经过去约五个月了。这一长段时间里，我的音乐评论行当冷冷清清；固然京都的近郊不断传出奥芬巴赫剧目和巴黎音乐制造业其它逗趣玩意儿的轻佻音响；固然海报每天在报导某某俱乐部举行音乐盛会，但是，这一切丝毫也不能列入我的音乐专栏项目，因为所有这类娱乐机构的音乐都是二等品，被看作只是供趣味不高者取乐的一种例行的点缀。

我很了解，即便在歌剧音乐会季节里，莫斯科的音乐气息多半也不过是一种错觉，就其规模和持续时间来说，是十分可笑的；除俄罗斯音乐协会的音乐会以外，我们的一切音乐生活现象都是可恼或是可笑的，但是这种种情况我必须一谈，而不能加以忽视，因为，无论如何，它们很引起社会的注意，并且为我的微不足道的评论提供了丰富的材料。

---

* 本文初次发表于莫斯科《俄罗斯新闻报》1873 年第 198 期。——《文集》编者注，下同。

事实上，莫斯科演出的意大利歌剧难道不是一件几乎吸引了多数观众绝大注意力的东西吗？只见人们关心它、谈论它，拥有大群高低级戏剧官吏的一个规模巨大而复杂的管理机构为它而存在。可是，且看看，或者最好是，且听听如此大量也许是十分能干而好心的人们所进行的繁忙活动的结果，你们就会相信，我们这里的意大利歌剧纯粹是一种错觉而已。剧场出色，舞台宽广，适宜于种种效果，有表现恶劣天气的震耳雷声，有魔鬼居住的深谷，有电气等照明设备，有豪华的机关布景、服装和种种道具。我们这里还有乐队、合唱队、舞蹈队，可是，歌剧，就西欧各国京城对这个词所了解的涵意而言，我们这里是没有的。由于语言不通，或是脚本翻译蹩脚得令人莫测高深，我们不了解剧情，布景、服装、道具不合历史背景，有时显得十分可笑；乐队薄弱，演奏得不自然、萎靡不振，缺乏应有的音乐效果，合唱队令人根本听不到，如果他们那嘶哑的声音到达了耳际，也只是为了折磨耳中的听觉神经；意大利独唱家美妙的、有时是极端美妙的歌喉的确悦耳，但只是一瞬间的事，因为一旦合唱队加以应和，就立刻成了胡扯，而其胡扯的程度丝毫也不次于那位杜尔恰尼诺娃女士，顺便说说，这位女士在音乐胡扯事业上是有高度音乐技巧的。大家说说，这一切难道不是一种重大的错觉吗？而且可惊的是，大批听众却把这种错觉看作是一种完全真实的现象。

现在我来谈谈不久前在我们俄罗斯歌剧舞台上恢复演

出的达尔戈梅斯基出色的歌剧《水仙女》。[1]和意大利歌剧相比，我们俄罗斯歌剧的遭遇是可怜的。在意大利歌剧方面，有观众已经熟悉的许多独唱家、有完全新露面而嗓音和技艺经常是十分美妙的独唱家支持人们的兴趣。而在俄罗斯歌剧方面，历来是由同样一些歌唱家担任演出的，他们多多少少是受人尊重的，虽然已经落伍，态度却极其认真。我们的一些为数甚少但却质量高超的歌剧的绝妙音乐令听众感到兴趣。我们的优秀歌剧作曲家的这几部歌剧的音乐是如此美妙，以致使人们为此而忘记了它们演出时的一切不当之处；就曲调的迷人、感情的亲切、抒情歌和宣叙调的优美来说，《水仙女》在一些俄罗斯歌剧中显然占有继格林卡的天才歌剧之后的头等地位。可惜的是，这一十分动人的作品的卓越素质被一些重大缺点所遮盖；造成这些缺点的不幸条件是，已故的达尔戈梅斯基没有经受过扎实的技术教育，由此而犯有一种外行不成熟、缺乏自觉批评的毛病，尽管天才横溢，这些毛病在这位有才干的作曲家的每一页谱纸上都有所表露。去年，在谈到格林卡的那一部新演出的《鲁斯兰》时，我曾经向读者指出过一些不幸的条件，造成这些不幸条件的根源是作曲家所处的社会地位，特别是生活经历和当时的社会制度，它们妨碍了格林卡在欧洲音乐艺术界巨擘中间位于前列。

艺术界修养不够，这种不利条件也同样地影响了秉赋

---

① 演出时间为 1873 年 9 月 2 日。

甚高的达尔戈梅斯基的一切艺术发展。达尔戈梅斯基只是由于对自身天赋甚厚的典型个性具有一种异常细致的感觉，才在他的歌剧事业的若干方面达到了极少数特选人物所具的艺术高度。

人们知道，达尔戈梅斯基的力量在于他的十分真切而又异常悦耳的宣叙调使他出色的歌剧具有一种异样的魔力。这位已故的作曲家显然认识到他天赋的控制力，可惜的是，这种认识在缺乏严格要求的情况下使他产生一种遐想，即纯粹用宣叙调写一部歌剧。达尔戈梅斯基为此一字不改地选用了普希金《石客》原词，他用宣叙调将每一行原词串连起来，而不顾歌剧创作的要求，当诗歌作品用作为广泛的音乐剧形式的基础时，惯常是有一些要求的。众所周知，宣叙调由于缺乏一定的节奏和轮廓鲜明的曲调性，它还不是一种音乐形式，——这只是音乐大厦各个构件之间粘合用的水泥，它一方面为简单的舞台动作条件所必需，另一方面又是歌剧抒情因素的对比。这是一位大胆天才人物的可悲迷误。他是一位美学趣味丰富的艺术家，但缺乏清醒的理解力作为行动指导。写一出没有音乐的歌剧，——这岂不是等于写出没有台词和情节的话剧？

重复说说，《水仙女》这部歌剧的主要优点在于宣叙调的异常真切和优雅，旋律线条也优美。至于和声与配器技巧，达尔戈梅斯基在这些方面不仅比格林卡，也较其他俄罗斯作曲家大为逊色。可能由于这个缘故，他在歌剧中的神话因素方面的得心应手程度大大次于生活因素方面。

乐队疲沓、干巴、不够动人；和声有时虽然引人注目，但是缺乏莫扎特、格林卡和神话歌剧领域中其他大师们的多声部进行技巧。

威柏的歌剧《自由射手》*

威柏的歌剧《自由射手》于1819—1820年期间在德累斯顿写成，1821年6月18日在柏林皇家剧院初次上演。这部伟大艺术作品在欧洲音乐艺术界的出现，构成了音乐剧艺术史上一个值得纪念的时代。《自由射手》立刻获得了最辉煌的、最有决定性的成就，这是艺术作品历来所能达到的最高成就。成功的原因在于选材出色，在于天才的脚本作者金德(F. Kind)的处理美妙。《自由射手》中提供了一种与人民生活直接关联的幻想因素。这种幻想因素赋与《自由射手》以无比的魅力，尤其是因为这出歌剧的出现时期正值上世纪末和本世纪初的伟大转折以后，反动势力控制着整个欧洲社会。当时在社会上和文学界滋长了一种对神秘主义情绪的迫切要求，以此代替了法兰西哲学界中的革命理性主义和怀疑主义的思潮。拜伦诗篇的浪漫主义呼声已经回答了时代的绝望召唤，这个时代丧失了传统的

---

* 本文初次发表于莫斯科《俄罗斯新闻报》1873年第205期。——《文集》编者注，下同。(本文原题为《意大利歌剧团演出》。——中译者注)

信念，正在一连串新的、难以捉摸的问题的迷津中徘徊。但是，不言自明，《自由射手》到处取得空前的成功，其最主要原因在于它的音乐无比新颖美妙。《自由射手》的音乐在它问世大半个世纪以后的今天，仍旧丝毫没有丧失它迷人的诱惑力。

威柏不具备象他伟大的同时代人贝多芬那样的汲取不尽的灵感源泉。他的创新能力比较有限；他经常重复；他的和声时而贫薄和欠灵巧；然而，几乎没有一个艺术家，其音乐个性是如此独特而同时又感人肺腑。威柏音乐的这种感人肺腑首先在于热情、率真、丝毫不做作，技巧上不勉强。魔幻和民间的因素是威柏得心应手之处。在音乐刻画方面，这是一位只有莫扎特才可以与之比美的大师。耽于遐想而感伤的阿加塔、她的轻佻的女友安亨、优柔寡断的玛克斯、强项的卡斯巴尔，甚至象歌剧最末一场出现的隐士那样的传奇人物——所有这些人物都被威柏刻画得如此真切、稳沉而毫不无谓地牵就听众的要求，另一方面，声乐上的处理又极其精妙，从而使音乐几乎达到了雕塑艺术的真实程度。《自由射手》的音乐始终很朴素，充满美妙而易记的曲调，同时又绝对不流于庸俗，它历来是，至今也还是内行专家以及整个广大听众的宠儿。现代听众已经被威尔第和奥芬巴赫诸君俗套作品的平庸效果引入歧途。如果说，《自由射手》的音乐在六十年后的今天仍然十分出色，还保持着它的特点，能令现代听众深受感动，那末，人们可以想象，它对我们的父辈、祖辈纯朴的听觉所

施加的影响力量。贝多芬是不很喜欢威柏的，但他在读了《自由射手》的总谱之后，曾经说过他怎么也没有料到会从这样一个“软弱人物”的身上发现这样一股力量。再看看柏辽兹在《自由射手》于巴黎初次上演[1]后是怎样谈到威柏的：“这一部歌剧诗篇充满了动作、热情和对比。一种超自然的因素使它具有了奇异的、惊人的效果；旋律、和声、节奏相互影响，震响着、燃烧着，发射出光芒。历数新旧学派的歌剧，人们难以发现这样的曲谱，其中旋律能象《自由射手》的旋律在各种形式里体现出来的那样清新，其中节奏是如此地独特异常，和声丰富多样，重唱、重奏运用方面如此有力而不勉强，优美而不造作。从序曲的最初音响开始，直到最终的合唱，我在整部歌剧里未能发现有一个小节是可以删除、缩减的。”[2]对于一位伟大艺术家向另一位艺术家提出的这种热情评语，我这里就不再添置一词了。

---

① 1824年12月7日初演于巴黎奥第昂剧院。

② 见柏辽兹自编文集《通过歌调》一书，1863年巴黎版。

贝多芬的《莱昂诺拉序曲》*

俄罗斯音乐协会的首次音乐会① 于上星期五，11 月 7 日举行，听众很多。这次音乐会的主要节目是贝多芬的一首以《莱昂诺拉第三号》著称于世的序曲。众所周知，贝多芬只写过一部歌剧：《菲德利奥》。作为一个音乐剧作者，贝多芬在这部唯一的歌剧里，没有象他在交响乐和室内乐里那样，显示出自己是一切时代和一切民族的作曲家中间的一位巨匠。一对情侣的带有资产阶级感伤气息的平淡遭遇构成了这部歌剧的题材，音乐刻画方面没有透现出创新的美，而是深受莫扎特的影响。所以说，在题材选择以及题材的音乐刻画上，贝多芬显然是一位对歌剧风格的表演法则缺乏鉴别力的作曲家；看来，他写歌剧，是越出了自己的圈子的，他在这个行当中表现不出那种惊人的、汲取不尽的独特幻想力，而这种独特的幻想力在他的其它作品里

---

* 本文初次发表于莫斯科《俄罗斯新闻报》1875 年第 246 期。——《文集》编者注，下同。（本文原题为《俄罗斯音乐协会演出》。——中译者注）

① 指俄罗斯音乐协会于 1875 年音乐会演出季节举行的第一次交响音乐会（11 月 7 日），由尼·鲁宾什坦指挥。

是充溢其间的。《菲德利奥》总谱中的少数出色之处，例如，第三幕的间奏曲、弗洛列斯坦的咏叹调、洛科和菲德利奥的二重唱，闪耀着贝多芬巨大创造力量的火花，它们再度表现了交响乐风格以及一般说来器乐所固有的美。由三全音（减五度）构成的定音鼓声的独特效果在这首间奏曲中令观众惊讶；在弗洛列斯坦演唱咏叹调时，双簧管独奏的乐音异常美妙，刻画了歌剧中人物的激动心情；在洛科和菲德利奥演唱二重唱时，倍大提琴的乐声令我们神往，它描绘了为被判死刑的弗洛列斯坦掘墓的过程；读者看到，所有这些美妙的、独创的、动人的效果都和声乐剧的音乐（Вокально-драматическая музыка）毫无共同之处。但是，贝多芬的独创才能从来也没有像在四首序曲中表现得那样强劲有力，这四首序曲是他在不同时期内为自己的歌剧而写的。首次交响音乐会上演奏的序曲是这四首序曲中最出色的一首。两年以前，我曾经详谈过这首序曲，我力图（也可能是徒劳无功）使读者了解，这首在思想的庄严伟大方面以及音乐美的技术条件方面都同样卓越的作品，究竟妙在何处。我现在要补充说明的只是，你越是了解它妙在何处，就越是叹服贝多芬无比的技巧；这样的一件艺术作品会使一些搞作曲行当的二流音乐家有望洋兴叹之感。无论你怎样努力，无论你怎样探索，无论你怎样创新出奇、磨练技巧，要达到这样的高度，做到这样地完美，是绝无可能的。

瓦格纳及其音乐*

人们要求我向《晨报》读者谈谈我对瓦格纳的意见。我将尽量坦率地做到这一点。但是应该对读者预作说明的是，在这个问题上，我是从两方面着眼的。第一个方面是瓦格纳以及他在十九世纪作曲家当中所占的地位；第二个方面是瓦格纳主义。可以立刻看出来，我钦佩这位作曲家，但很不赞成那种叫做瓦格纳理论崇拜的东西。

作为一位作曲家，瓦格纳显然是本世纪下半叶最杰出的人物之一，他对音乐界的影响是重大的。

他不仅具有巨大的音乐想像力，而且创造了这一艺术的新形式，开辟了前此未知的途径。他在德国音乐界可以说是和莫扎特、贝多芬、舒柏特、舒曼并立的天才。

但是我确信，他是一个走错了路的天才。瓦格纳是一个伟大的交响乐作家，但不是一个伟大的歌剧作曲家。如果这位不同寻常的人物毕生不在歌剧形式中用音乐刻画德国神话的人物，而去写交响乐，那末，我们可能就会得到一些与贝多芬的不朽创作完全可以媲美的杰作。

---

* 本文出处，详见本文末所附的《文集》编者按。——中译者注

瓦格纳作品中令我们钦佩的一切，实际上都是属于交响乐范畴的。他的音乐作品中令人留下深刻印象的，有那首描写了浮士德的出色序曲。还有《洛恩格林》的引子，其中格拉耶尔的天国鼓舞他去创作现代音乐中的一些最美妙的篇章。还有《武女神飞翔》、《齐格菲葬礼曲》、《莱因河黄金》中莱因河的蔚蓝色波涛——所有这一切就其本质来说，不都是交响音乐吗？在三部曲以及《帕西法尔》里，瓦格纳不关心歌手。在这些出色的、宏伟的交响乐中，歌手起了组成乐队的那些乐器的作用。

瓦格纳主义是些什么呢？作为一个瓦格纳主义者，必须宣扬什么教条呢？需要否定非瓦格纳所创的一切，必须轻视莫扎特、舒柏特、舒曼、肖邦；需要表示不容异己之见，表示兴味限制、偏窄、乖张。——不！尽管尊重写了《洛恩格林》的引子和《武女神飞翔》的高度天才，佩服先知，但我不信奉他所创立的宗教。

[《柴科夫斯基音乐评论文集》编者按]

1891 年春，柴科夫斯基赴美国参加纽约的一所新音乐厅(卡内基音乐厅)落成典礼。伟大作曲家在美国度过的25天日程排满了各项活动：排练、演出、与音乐家和社会人士会晤、访问各城市和名胜古迹（包括尼加拉瓜瀑布）。

柴科夫斯基在4月19日(新历5月1日)日记上记载道："坐下为伊芙·洛丝小姐写一篇短文(关于瓦格纳的)。"5月13日(新历)日记上写道："洛丝小姐又来，并说我的那篇谈瓦格纳的短文轰动一时……"。

此后，人们曾经多方设法寻觅柴科夫斯基的这篇经由伊芙·洛丝小姐之手发表在某份美国报纸上的文章，但毫无结果。

除了上面两段记载以外，柴科夫斯基在日记里没有再提及这篇文章。

莫杰斯特·柴科夫斯基在《柴科夫斯基传》中说他也没有能找到此信。

1942 年秋，美国音乐学家 H. 瓦因斯托克为写作一本关于柴科夫斯基的书，在（华盛顿）国会图书馆报库寻找材料时，见到了柴科夫斯基的那封发

表在纽约《晨报》上的1891年5月3日信。

柴科夫斯基的文章显然是由俄文译成英文的。因此，这里刊登的柴科夫斯基的文章是译自英译文。

本文初次用俄文发表于《苏联音乐》杂志（莫斯科版1949年7月号第62—63页）。

拜罗伊特音乐盛会*

一

今年夏季末，八月间，将要举行一次音乐盛会，它定将标志着艺术史上最令人感到兴趣的时期之一。瓦格纳著名的、被人们长久热切期待的歌剧三部曲，在《尼贝龙根指环》这一总标题下，终于将要在巴伐利亚的拜罗伊特城的一座专为它兴建的剧院里上演了。

目前健在的一位最著名作曲家的这件大型作品，不管它取得的成就如何，终将是一种出色非凡的现象，必然会留下鲜明的历史踪迹。如果注意到，瓦格纳在他本国以及整个其余的文明世界都受到音乐界人士的密切注意；如果想起，他拥有大批把他视若神明的热情崇拜者，而与此同时，在公众和音乐界中也有不少人不仅不承认他是一个天才，甚至否认他具有一般的音乐资质；那末，不难想像，由于这位尊荣的大师的巨作上演，欧洲报刊上将要出现何等

---

* 本文初次发表于《俄罗斯新闻报》1876年119、195、196、205、208各期。——《文集》编者注，下同。

样的骚扰、热潮和争执。

看来，《俄罗斯新闻报》的读者们将会密切地注视拜罗伊特音乐盛会筹备以及大型歌剧演出所经历的波折。笔者已经预订席位参加筹备中的盛会，并打算在本报报导观感以及拜罗伊特在未来的8月份里的详况。但是，为了使读者充份了解瓦格纳作品的涵意，为了在今后不再返回来谈述与这一豪迈的艺术事业之完成有关的种种情况，我打算在本文第一节中谈谈拜罗伊特剧院产生的经过，这个剧院将要向音乐界介绍历来音乐作品中的一部最大、最复杂的作品。我在下一节文章中将要向读者谈述歌剧的内容，然后，在8月间，我到达拜罗伊特后再谈我的观感。

1862年，瓦格纳在他的文学作品全集第六卷里发表了他的未来的歌剧三部曲的脚本，他把这个歌剧三部曲叫做："尼贝龙根指环。供三天和一个序幕演出晚场用的盛大戏剧演出"(Der Ring des Nibelungen,ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend)。这个带有序幕的三部曲包含了关于尼贝龙根指环的全套传说，被瓦格纳分成四部单独的歌剧，第一部，即序幕，称为《莱因河黄金》，第二部称为《武女神》，第三部称为《齐格菲》，第四部称为《众神末日》。瓦格纳在这部出色处理的文学作品(当时已部份谱曲)的后记中，向读者说明，他已经不再指望能在生前看到夙愿实现，也就是说，他的三部曲在舞台上再现。

事实上，瓦格纳的计划是如此规模宏大，要加以实现

显然有不可克服的困难。它需要有足够数目的大批音乐人材来演出这部规模空前的歌剧，它需要有大量的资金，因此，这位艺术家为不能达到遥远而艰难的目的感到灰心，他的失望情绪是大家能理解的。应该看到，瓦格纳当时还没有任何可靠的地位，他的声誉还不像今天那样大，他没有充份的根据可以指望公众关心和积极参与他的计划。瓦格纳因为不能彻底完成其事业而失望，他感到需要借助于一项新的劳动来摆脱他绝望的阴郁情绪。他着手写一部大型的民间喜歌剧《纽伦堡歌手》。

这时候正值瓦格纳见到了巴伐利亚的年轻国王，这位国王接位以后就表现出自己是一位民族艺术的热心庇护者。路易王将瓦格纳召往慕尼黑，允予在一切事务上给他以精神和物质上的支助，保证这位作曲家能摆脱生活杂务以完成大型作品《纽伦堡歌手》。这部歌剧很快就写成，在慕尼黑上演取得成功，并为德国其它的大型剧场所接受。瓦格纳受路易王的积极赞助和《纽伦堡歌手》的演出成功所鼓舞，重新想起了《尼贝龙根指环》，他再度热心地从事这项工作，为上演他的三部曲而费心张罗。

瓦格纳为实现其大规模计划而筹措资金，他得到了朋友们的帮助。普鲁士的席莱尼茨部长夫妇和五年前去世的钢琴家卡尔·陶齐格（C.Tausig）都是瓦格纳的热心崇拜者，他们想出了一个十分巧妙的计划，即用分摊入股组织协会的方法筹集三十万塔列尔（德国旧三马克银币名——译注），每股三百塔列尔。瓦格纳需要这笔钱来建立一座

设备齐全的现代化剧院。死亡使陶齐格未能成为这一协会的创办人，但他的设想并没有落空。在曼海姆，有几位瓦格纳音乐崇拜者按照陶齐格的主张，组织了一个协会，取名"理查·瓦格纳协会"(Richard-Wagners-Verein)。曼海姆的例子很快就有了模仿者，起初在维也纳，接着在德国其它城市，后来又越出了作曲家祖国的国境，在贝希特、布鲁塞尔、伦敦、纽约等地陆续成立了这样的协会。1871年末，瓦格纳的愿望接近实现，他已经在开始寻找一个最适宜于建立他的剧院的城市。

瓦格纳最后选中了拜罗伊特，这是一座不大的城市，曾经是拜罗伊特诸侯的京城，座落在一个风光明媚的地区，它完全适合我们这位作曲家的要求。拜罗伊特市政当局热心参与瓦格纳的事业，赠与他所需要的一块土地。找到了一位醉心于这项事业的建筑师，于是，在1872年5月22日，这座计划中的剧场隆重举行奠基礼，同时还举行了庆祝音乐会（由瓦格纳指挥，演奏了贝多芬的第九交响曲）和宴会。庆典的主人公瓦格纳在宴会发表讲话，热情感谢朋友们的积极热心支持。拜罗伊特剧场在去年，1875年完工。去年夏季期间，瓦格纳已经能够着手进行排练。

拜罗伊特剧院建筑的特点在于，大型编制的乐队是看不见的。瓦格纳认为乐队的那种过份实际的技术条件妨碍着舞台幻景给与人的理想化印象，他于是得出结论说，歌剧院中的乐队应该放在舞台和观众席之间的深处。观众席

的建筑形式是逐渐扩展的梯形座位。根本就没有包厢。观众席不加照明。瓦格纳希望他的听众绝对不受舞台之外的任何事物所吸引，他要使听众认为，在聆听音乐时，除了听众自己和舞台以外，世界上不存在任何东西。

三部曲加上序幕，每一部重复上演三次，因此要演出十二个夜晚。① 认购全股的人付出三百塔列尔，有权观看全部十二场演出。认购三分之一股的人付出一百塔列尔，有权听赏四次，即每部一次。

二

两个月前，我曾经向《俄罗斯新闻报》读者谈过，为了在舞台上再现瓦格纳的巨作《尼贝龙根指环》三部曲而兴建一座剧院，其设计是怎样构想和付诸实施的。现在我尽力设法在这一节中叙述一下构成这个三部曲的四部歌剧的内容。要向读者预先声明的是，我的简短叙述将是欠缺文采的，很可能完全丧失诗意。瓦格纳兼有头等的音乐资质和充分的文学天才，他在处理这个复杂的日耳曼和斯堪的纳维亚神话传说时是带有迷人的诗意的。

三类生物：神、巨人和侏儒，他们为了称霸世界而相互斗争。众神之王沃坦统治着神的光明世界，他和女神弗列卡结成配偶，弗列卡的妹妹弗莱雅守护着苹果树，吃了这株树上的苹果，可以使众神永葆青春。狡猾的洛赫只有

① 《尼贝龙根指环》后来初次正式演出时每部上演两次，具体日期是：《莱因河黄金》1876年8月1日，13日；《武女神》8月2日，14日；《齐格菲》8月4日，16日；《众神末日》8月5日，17日。

半神的资质，他一贯在探求制造某种困境，而这种困境又只有他一个人能够使臣属于沃坦的众神予以摆脱。巨人们生活在悬崖峭壁之间，他们力大无穷，但是复仇能力薄弱，凡是不能以体力占上风的地方，巨人们只得退避三舍。侏儒们，或称尼贝龙根人，则情况完全相反，他们居住在地层深处，从地底下发掘金属并加以保藏，他们身矮力薄，但灵活机智。以上这三个种族永远相互敌视，他们力图用力量或机智制胜对方。

三部曲的第一部《莱因河黄金》揭幕时，观众见到莱因河深处清晨的景象，河神的三个女儿在河底岩石之间相互嬉戏追逐。侏儒之王阿尔贝里赫从地底冒了出来，召唤河神之女。受惊的姑娘们赶忙奔向一座藏有金银财宝的山岩，她们的父亲曾经命令她们要保护财富，不让贪财的侏儒们侵夺。阿尔贝里赫枉费心机地打算抓住一个河神之女。水面上升起的阳光照射在金银上。河神的女儿们嘲笑侏儒，并向他说明宝藏的用处：任谁从莱因河中找到指环，就将成为世界的统治者，但是，为了要占有这宝藏，必须放弃爱情。阿尔贝里赫起誓放弃爱情，他立即取得了宝藏而隐向莱因河深处。莱因河神之女追逐侏儒，但枉然无用，莱因河深处一片漆黑。

众神之王也像侏儒之王一样，力图扩大其权力。他应允巨人法甫涅尔和法卓尔特娶他的小姨弗莱雅为妻，条件是他们能为他在高高的空际建造一座王宫。结果这座宫殿一夜之间就建成了。沃坦清晨醒来，就看到莱因河彼岸上

空出现了一座神奇夺目的宫殿。接着就有巨人前来索取沃坦允诺的酬报。巨人们知道众神将要遭到什么损失，也知道，弗莱雅是能保护众神青春的，如果从众神身边夺走了弗莱雅，巨人们就稳操胜券了。沃坦打算欺骗缺乏远见的巨人。这时候机伶鬼洛赫来帮助沃坦。洛赫宣称，人们到处都认为，娶到一位美人是最大的幸福，但只有一位男子摒弃爱情的快乐，那就是阿尔贝里赫，他刚刚从莱因河神的女儿们那里夺得了黄金。巨人们获悉，有谁能用莱因河黄金铸造指环，就将成为世界的统治者，于是就对狡猾的侏儒王动了妒忌之念。沃坦问洛赫，怎样才能铸成指环？洛赫回答说："只有像阿尔贝里赫那样放弃爱情的人，才能铸成指环。"沃坦决心从侏儒手中夺走莱因河的宝藏。巨人们也恰好采取了这样的决定，他们准备放弃弗莱雅，如果黄金能到手。他们夺走了弗莱雅，同时告诉众神，如果能取得莱因河黄金，就会把她还给沃坦和众神。弗莱雅刚刚离开，日光就晦暗了，众神面色苍白，突然间老态龙钟，他们的力量也减弱了。众神失去弗莱雅以后，不仅丧失了威力，而且丧失了生命力。沃坦在狡猾的洛赫陪同下，降落地面，以便取得莱因河黄金，用它来换回青春。

在地底深处，莱因河下，由阿尔贝里赫统治。他从莱因河神女儿那里攫取了宝藏，放弃了爱情，他打算用夺来的黄金铸成指环，从而成为全能的世界统治者。阿尔贝里赫嘱咐兄弟，巧匠米梅，铸一顶头盔。米梅制成头盔后，揣摸到头盔具有魔力，延宕着不将它交给阿尔贝里赫。但

是阿尔贝里赫夺去了头盔，戴上它以后发出魔誓，立即隐身遁形。他预先告诉米梅，如遇鞭击，就表明他阿尔贝里赫近在他身旁。说完后，他就离去，以便安排侏儒们为他的目标效劳。这时沃坦和洛赫出现，并且从米梅口中得知关于神奇头盔的情况。阿尔贝里赫率领着大群侏儒回来，看到了沃坦和洛赫，他用鞭击迫使米梅加入侏儒队伍，又从手指上脱下已经铸成的指环，伸臂指向侏儒，命令他们立即工作。侏儒四散奔忙。阿尔贝里赫向陌生客问道："你们要干什么？"沃坦指着那一堆黄金问阿尔贝里赫，在这永远黑暗的王国，他要黄金何用。侏儒回答："为的是要使光明的地面世界上的一切生物都服从阿尔贝里赫的统治。"洛赫设法向阿尔贝里赫探问，他是否认为魔法指环是一件不能缺少的宝贝。阿尔贝里赫答话中透露了他的头盔具有神秘力量。洛赫对头盔能变幻一事表示怀疑；阿尔贝里赫立即变成了一条巨蟒。米梅故意挑逗地对阿尔贝里赫说，不管他变成什么样的巨兽，也不能消灾避难。阿尔贝里赫变成了一只大蛤蟆。这正符合众神所愿。沃坦用脚踩住蛤蟆，洛赫摘下头盔，阿尔贝里赫恢复了本来面目，被捆绑拖走。他只有以他的无数宝藏作为代价，才能获得释放。阿尔贝里赫把指环放在唇际，命令侏儒搬取黄金。他希望至少能保存指环，但沃坦也要指环。阿尔贝里赫拒绝交付，因为指环比生命更宝贵。沃坦从侏儒手中夺走指环。阿尔贝里赫被释放后，诅咒指环，预言指环保有者必遭非命，然后他离去了。

巨人们和弗莱雅一同出现，她给众神带来了光明和青春。黄金已经准备就绪。巨人们向弗莱雅抛洒黄金，当她完全被黄金盖没时，她这个抵押品就可以被赎回。众神因巨人对弗莱雅的侮辱行动感到恼怒，雷神打算袭击巨人，但沃坦加以阻止。弗莱雅已经几乎被黄金盖没，但法甫涅尔还看到了她鬈曲的辫发。法卓尔特为爱情所激动，走向那一堆贵金属，力求再一次地看看光明女神；他的兄弟向沃坦要求指环，以便填补空隙。沃坦不愿放弃这权力的象征。巨人们从黄金堆中拖出弗莱雅，为的是使她永远脱离众神。众神枉然地图使巨人们让步。这时，叶尔达，一位美丽的黑辫发女神，从地底探出身来向沃坦说："你听从巨人们的要求吧，如果保持阿尔贝里赫诅咒过的指环，它会使你遭灾的！"沃坦问道："你是谁？"，"我知道一切往事、今事和未来之事。"叶尔达回答后消失了。沃坦决定将指环抛向黄金堆。解放了的弗莱雅欢快地奔向众神。指环归巨人们所有，但尼贝龙根的诅咒开始对他们产生了作用。巨人们在分摊黄金卤获物时互相争吵。法卓尔特在受到法甫涅尔致命一击后倒下了。众神不胜惊讶。困惑的沃坦决定去地层深处寻找叶尔达女神，向她探问未来之事，以便使众神能摆脱噩运。沃坦的妻子弗列卡为了使沃坦消除愁思，向他指出莱因河彼岸的那座豪华的宫殿。雷神顿涅尔和光明之神弗洛燃起一道彩虹，众神沿着彩虹，经过山谷，去到那座在晚霞中光芒四射的大厦。洛赫预见到众神的末日。他勉强地随众神行走，一面却打算化为火舌（这

是他的真身)，以便利用火舌的热焰之力摧毁魔法宫殿。从莱因河深处传出了莱因河神女儿们的哭泣声。

音乐剧第一部于此结束。剧情时间从日出以至日落。

第二部剧名为《武女神》。沃坦降入地底见到了智慧女神叶尔达。他用恋情吸引了她，叶尔达为他生下九个女儿，这九个女儿将帮助众神之王沃坦使众神摆脱厄运。这些半神叫做武女神，她们的义务是，从战场上收集战士的尸体，把他们放在强壮的马匹上运往瓦尔哈拉宫(众神居住地)。这些英勇战士获得了新的生命，组成了一支特选的军队保卫沃坦和众神。叶尔达警诫沃坦要预防阿尔贝里赫的诡计：如果阿尔贝里赫再度取得了尼贝龙根指环，那末，武女神们物色的这一群英勇战士将无能为力，因为，阿尔贝里赫有了指环以后，战士们将受他摆布。但是沃坦怎样才能使宝贵的指环不再落到阿尔贝里赫手中呢？指环现在按照协议属于法甫涅尔，而协议至高无上的监督者沃坦是不能毁约的。而法甫涅尔则变成一条龙，懒散地在打盹，守护着他的珍宝，但不加利用。现在需要一个人物，在没有众神的任何干预之下，自发地去杀死这条龙，取得指环。沃坦化名维尔采，降临人间和一名凡间女子结成夫妻，生下了一对孪生子女，即齐格蒙德和齐格琳达。众神之王带着儿子齐格蒙德外出历险，他们到处遇见敌人和迫害者。在他们外出时，齐格蒙德的母亲被杀害，齐格琳达被抢走，房屋遭火焚和破坏。维尔采像个逃亡者，和儿子隐藏在森林里。他们长久地住在那里，化装成狡猾的狼，

以此尽力避开迫害。维尔采的女儿将要成为一个人的配偶，而此人是她所不喜爱的。在结婚之日，悲伤的齐格琳达和她不喜爱的丈夫坐在一起。这时有一个陌生客来到。他只长了一只眼，但眼中透射出的光芒却令人生畏。陌生客将一柄剑插在梣树树干上，齐格琳达配偶的住房就是以这棵树作为中心而建成的。陌生客说："谁能拔出这柄剑，这剑就归于他。"在场的人没有能拔出这柄剑的。这时，齐格琳达认出这陌生客就是她的父亲。现在她放心了，她知道自己将属于那个力能拔出这柄剑的人。可是这时候齐格蒙德找不到父亲的踪迹，他离开森林来到人群中间，但这流浪者得不到安身之地。他见到一位姑娘将要嫁给一个她所不爱的男子，就将她抢走，并且杀死了她的众兄弟，但是又被姑娘的亲属夺下了武器，他只得逃走。三部曲第二部份的戏剧情节从这里开始。齐格蒙德像被猎人追捕的野兽一样，他苦恼而又疲惫。在一个深夜，他终于发现了洪金(齐格琳达的丈夫)的家。洪金是齐格蒙德抢劫的那个姑娘的亲属，这时已离家去寻找家族的仇人。齐格琳达对陌生客产生了一种难以解释的好感，她以饮食和慰藉之言使他恢复了力量。齐格蒙德得知她不喜爱自己的丈夫，他对她的同情化为爱情的苦恼。洪金回家了，他认出了眼前这人就是他报深仇的对象，就相约在次日早晨决斗。齐格琳达照丈夫的吩咐回到寝室，丈夫尾随在身后。齐格蒙德陷入痛苦的沉思。他手无寸铁，怎样才能和敌人交手呢？他父亲曾经告诉他，他在走投无路时会找到一把剑，

但剑在哪里呢？齐格琳达用一种特殊的饮料使丈夫睡熟，她来到齐格蒙德跟前，向这陌生人透露了剑之谜，她认为这陌生人就是她父亲向她预示的那个人。齐格蒙德快活地拥抱了这个女子，他把她看成是注定要成为他妻子的。后门突然打开了。美妙的春日之夜气息芬芳，明媚的月光照射房内，齐格蒙德从树杆上拔下宝剑，钟情的哥哥把他那惊恐中的妹妹拥在怀里。

次日，在齐格蒙德和现在加倍恼怒的洪金之间将要进行一场决斗。沃坦命令武女神勃隆希尔达要保证他儿子取得胜利。勃隆希尔达是众神之王和女神叶尔达的九名私生女中最受宠的一个，她承受了母亲的聪明智慧。沃坦经常听从她的意见，也和她商量有关神和人类命运的事情。现在她奉父命，必须使齐格蒙德获胜。但是，沃坦之妻茀列卡则相反，她作为婚姻庇护神，打算使齐格蒙德在决斗中打败。齐格蒙德罪孽深重，他诱骗了别人的妻子和自己的妹妹。茀列卡自己也因为丈夫不忠而苦恼，因此要努力制止一切破坏配偶间忠诚的事情。她竭力说服沃坦，使他动摇、犹豫，最终向勃隆希尔达发出了新的命令——齐格蒙德必须受挫；勃隆希尔达深知父亲内心意向，打算出于爱父之心服从他最初的命令，但沃坦恫吓她，如果不奉行他的意志，将受严惩。

与此同时，热恋中的齐格琳达正在漂亮的陌生人怀抱里，她深恐那可恨的丈夫回家。已经听到洪金走近的脚步声，齐格琳达失去了知觉。这时勃隆希尔达出现，她预告

齐格蒙德必将死亡，死后去瓦尔哈拉宫。他问在瓦尔哈拉宫能否见到齐格琳达？武女神回答说：不。齐格蒙德坚决拒绝去瓦尔哈拉宫。他绝不将他所爱的人让给任何人，宁可将她杀死。他抽出宝剑打算同时了结自己和齐格琳达的生命。勃隆希尔达深受感动，决心执行沃坦的第一个命令，她答应齐格蒙德在决斗中获胜。洪金出现，他打算和齐格蒙德进行决斗。齐格蒙德在武女神话语的鼓舞下，扑向敌手，意图给他致命的打击，但在这瞬间，沃坦出现于霞光四射的云端，他用长矛击中齐格蒙德的剑。剑断成碎片，众神之王的儿子手无寸铁，死于对手的重击之下。齐格琳达昏倒在爱人身旁，勃隆希尔达把她放在马上，赶忙避开她的恼怒中的父亲。这时，沃坦悲伤地看着他儿子的尸体。他一扫眼就置洪金于死地。沃坦忽然想起他女儿勃隆希尔达的违背命令，于是追上前去。勃隆希尔达担心父亲震怒的后果，她疾驰登上女神山，并且求她的姐妹们保护齐格琳达。齐格琳达原打算自杀，但当她知道自己和齐格蒙德的爱情果实已在成长时，就企求女神们援救。众神之王在阵阵暴风中来到。勃隆希尔达命齐格琳达奔向树林，在树林旁躺着一条龙，此处是沃坦的怒火于她无碍之地。勃隆希尔达又将断剑给与齐格琳达，让她为自己未来的儿子齐格菲保存。

愤怒的沃坦来到。众女神为她们的姐妹求情，沃坦不为所动。他的判决如下：勃隆希尔达永久被削除神籍，她将被一个人发现并唤醒，又和他结成夫妇。勃隆希尔达请

求父亲用烈火围住山坡，以使她不至于轻易为人所得。她预知，能够排除万难，穿过火海而来到她身边的只有那未来的英雄齐格菲，她愿和他结成配偶。沃坦如她所愿，他使勃隆希尔达沉睡，并在山坡周围燃起烈火，用盾牌挡护着她，然后离去了。第二部剧到此结束。

第三部剧《齐格菲》现在开始。齐格琳达来到了龙(即法甫涅尔)的生活所在地，在那里度日。她在去世前被侏儒米梅(阿尔贝里赫之弟)发现，米梅一直在伺机夺走法甫涅尔拥有的指环和头盔。米梅在齐格琳达死后抚养孤儿齐格菲。米梅并不喜欢齐格菲，但深知他未来的力量，希望利用他以获得想望中的宝藏。这个孩子长成为一个具有异常力量的青年。米梅为孩子铸成一柄剑，但齐格菲把剑像玩具一样地折成两段。《齐格菲》的戏剧情节于此开始。

米梅为齐格菲铸一柄新剑，这利器又在强有力的巨人掌中折断。米梅咒骂这怒气冲冲的青年忘恩负义。齐格菲向他的抚育者发泄了他的满腔愤恨。齐格菲说:“我不能做你这样坏人的儿子。告诉我，谁是我的父亲?”米梅避不作答。齐格菲紧扼他的喉咙。惊恐的坏家伙对齐格菲讲了关于齐格琳达的情况，又说他的父亲在他出世时已被杀害。米梅拿出了勃隆希尔达交给齐格琳达的断剑以证明他所说的话。

齐格菲忖度到这柄剑的力量，他命米梅当天用断剑为他铸一柄新剑，以便持剑在手，离开这可恶的坏家伙，走向他方。齐格菲说毕离去。米梅从事艰难的铸剑工作。这

时沃坦来到了。他离开勃隆希尔达以后非常想念他的这个爱女，从此漫游四方。米梅认出沃坦就是那个制服了齐格蒙德的人，这人无所畏惧，侏儒的脑袋也是在他的重击之下掉落的。米梅呆若木鸡。这时齐格非回来索取宝剑，米梅惊慌地想起，他还没有让齐格非明白沃坦的厉害。他打算尽快补救这一疏忽，于是将法甫涅尔化为一条可怕的龙一事告诉了齐格非。齐格非非但不害怕，而且还急切地希望尽快看到这个怪兽，他要求米梅引路，但引路之前要铸成那柄被折断的剑。米梅推托说不会铸剑。齐格非亲自动手，他将断剑熔成一块金属，然后铸成了一柄完好无缺的新剑。米梅害怕自己末日来临，心生一计，他为齐格非准备了一服麻醉剂，打算在齐格非制胜了龙以后给他喝下。这侏儒打算亲自杀害沉睡中的巨人。他深信奸计得售，已经在梦想成为指环的拥有者、尼贝龙根之王、从而可以制服他那可恶的兄弟阿尔贝里赫。这时，齐格非用他那刚铸就的剑砍向铁砧，以求试测利器的力量，铁砧砍成两半，米梅吓得瘫倒在地。

黑夜来临。阿尔贝里赫在(法甫涅尔化成的)龙的巢穴附近，他在等待这怪物斗败致死，给他留下宝藏。沃坦出现，预告阿尔贝里赫危机即将来临。这时，黑夜化为白昼，米梅和齐格非来到龙穴旁。米梅藏身树林中。齐格非在等待拚杀时陷入沉思，小鸟歌唱声使他觉醒。他未能用木笛仿效小鸟鸣声，就气恼地扔掉木笛，而吹起米梅过去送给他的银号角。号角声使龙觉醒。齐格非见到怪物后，

要它施展出能耐来。法甫涅尔想抓住大胆的少年，但少年用剑直刺法甫涅尔心窝。龙丧命时警告齐格菲防止眼前大祸。齐格菲从龙的心窝里抽出宝剑。这时他的手沾上了几滴血，血像火一样灼人，为了擦掉血，他将手贴近嘴唇；但是，当他的舌头舐到法甫涅尔的血时，突然间懂得了林间小鸟歌唱的含意，而这鸟鸣声是他过去仿效不了的。小鸟告诉他，怪物留下的指环和头盔具有什么意义。齐格菲去洞穴取宝藏。这时，阿尔贝里赫正在和米梅争吵宝物应该属于谁。齐格菲带了指环、头盔回来。鸟鸣再度响起，警告年轻人防备米梅的奸谋。由于龙血的神奇力量，齐格菲能够从米梅的话语中了解到侏儒的真思想，而不是字面意义。米梅拿着他的麻醉剂来到，他想欺骗齐格菲，但不由自主地泄露了恶计。齐格菲出于复仇之念，一剑刺死了米梅，一旁观察的阿尔贝里赫十分高兴。红日高照。齐格菲坐在树荫下，为孤独所苦。鸟鸣又传来耳边，告诉他，在烈火包围着的武女神山顶有一位绝美的姑娘在沉睡之中。齐格菲欢快地奔去找这位迷人的姑娘。沃坦打算加以阻止，他向齐格菲显示长矛，当年曾用这长矛击碎过齐格菲手中的剑。但是大胆无畏的年轻人用剑劈断众神之王的长矛。沃坦知道众神末日将临，感到无力挽救危局，他回转瓦尔哈拉宫。他命令众神将梣树——世界的象征——砍倒锯成一段段，放在瓦尔哈拉宫殿前，他坐在王座上，身旁有众神和武士，四周一片死沉的气氛。沃坦愿意死去，但求齐格菲得到的指环能重新归于莱因河神之女，他

派出双雀去传告此讯。这时，齐格菲排除了重重障碍，登上女神山顶，他唤醒了勃隆希尔达，以他那男性的美征服了她那骄傲的心。齐格菲在女神的怀抱中尝到了爱情和幸福。最后一部剧的名称是《众神末日》。

能够使众神和全世界免遭诅咒的人终于有了，那就是齐格菲和勃隆希尔达。现在他们在女神山顶上相互拥抱着。叶尔达的三个年龄较长的女儿，即诺伦姐妹在夜色苍茫中纺金线，这条金线象征着世界未来的命运。她们不能理解众神的宫殿瓦尔哈拉为什么将遭火焚。她们回想起阿尔贝里赫的诅咒时，金线扯断了，于是未卜先知的能力也告消失，她们受惊之余，赶忙向母亲叶尔达飞去。

勃隆希尔达将所知的一切告诉了齐格菲。清晨时刻，齐格菲出发去树立新的功勋。他从他爱人那里知道了许多记不胜记的事情，但有一桩事情他是深信不疑的，这就是：他绝不会忘掉他的勃隆希尔达。他在离别时将指环交给她，她并不了解指环具有极大的力量，而只是把它当作是齐格菲表示忠诚的信物。勃隆希尔达为了表示回报礼物，将她的爱马赠给齐格菲，这匹马在她长期沉睡时是一直留在山顶上的。齐格菲首先去到莱因河畔的季比赫王国，那里接替王位的是季比赫之子洪泰尔。洪泰尔身边有他的同母异父弟哈根，他们的母亲格里姆基尔达曾经为阿尔贝里赫的黄金宝藏所诱，成为他的淫欲的牺牲品。哈根由阿尔贝里赫抚养成长。侏儒之王在哈根身上寄托了全部的希望。沃坦则认为，只有齐格菲能够成为他沃坦和众神

的救星。哈根从父亲那里承受了魔幻力，他精明强悍，冷酷无情。他誓志夺取齐格菲的指环；为此就需要勃隆希尔达的配偶对爱人变心。洪泰尔的妹妹胡特隆娜听到齐格菲的功勋，虽然未曾见面就已经锺情于他。她在哈根的指使下，给她热恋的对象喝下哈根配制的魔幻饮料。齐格菲喝下后立刻忘掉了勃隆希尔达。他愿意和胡特隆娜缔结姻缘，洪泰尔答应将妹妹嫁与他，但条件是要齐格菲帮助他控制住勃隆希尔达。齐格菲在听到勃隆希尔达这名字时丝毫也想不起她来，他同意了洪泰尔的全部条件。他和洪泰尔缔结兄弟之盟，和他一同出发去攀登女神山。哈根则不顾他和洪泰尔之间的兄弟盟约而留在莱因河畔。落日的霞光照射着勃隆希尔达，她坐着，满怀深情地凝视爱人留给她的指环。一位武女神来到她处，替伏坦要求她将指环交给莱因河神的女儿，以便使众神和世界免受诅咒。勃隆希尔达为爱情所蔽，忘掉了以前所知的一切，她拒绝放弃齐格菲爱情的信物。女神离去，齐格菲随即来到勃隆希尔达处，这时他借头盔的魔力化身为洪泰尔。勃隆希尔达现在已经不再是女神，而是一个朴实的、孤单的妇女，她没有力量反抗这大胆的人夺走她的指环。齐格菲和勃隆希尔达共坐一席，但他将剑放在两人之间，以信守兄弟之盟的誓言。舞台场景转为莱因河畔。

哈根手持盾牌和长矛，坐着打盹。阿尔贝里赫来到哈根面前，要求儿子发誓为他取得尼贝龙根指环。哈根则发誓为自己取得指环。阿尔贝里赫离去。大地晨光微露。齐

格菲来到。他从勃隆希尔达那里取得指环后，将她带到一艘船上，悄悄地将自己的席位让给真正的洪泰尔，他自己则恢复原形，借魔盔之力迅速登上莱因河畔。他和哈根、胡特隆娜准备迎接国王夫妇，并且为两场喜事安排庆典。船靠岸边。洪泰尔引妻子走进宫殿，众大臣和战士们欢呼。这时齐格菲和新娘出场。勃隆希尔达见此情景既吃惊又困惑不解。她看到齐格菲并不认识她。齐格菲把洪泰尔认作是勃隆希尔达的丈夫和保护人。勃隆希尔达看到齐格菲掌中的指环，她不理解，洪泰尔从她那里取走的指环，怎么会落到齐格菲手中。发窘的洪泰尔默不作声。这时，齐格菲记起了他和龙的斗争。哈根出场对勃隆希尔达说："勃隆希尔达，你认识这指环吗？如果它就是你给洪泰尔的那个指环，那末，齐格菲就是欺骗得来的，应该为此负责！"勃隆希尔达十分恼怒，她要向齐格菲施行报复，她认为齐格菲是个骗子，原来和她缔结姻缘的是齐格菲，而不是洪泰尔。齐格菲仍处于魔幻饮料的控制之下，他否认欺骗，说他和勃隆希尔达共坐一席时有宝剑相隔。齐格菲面对勃隆希尔达的咒骂泰然自若，他温情地拥着胡特隆娜走向礼堂，众人跟随着。勃隆希尔达、洪泰尔和哈根留在原地。哈根提议杀死齐格菲。勃隆希尔达满腔复仇怒火，她惋惜曾经施魔法使齐格菲能刀枪不入。只是她没有使他的后背也能避刀枪，因为无畏的齐格菲是不会掉转身背向敌人逃跑的。哈根从这番无意的自白中高兴地获悉，齐格菲并非不能伤害的。洪泰尔不愿破坏兄弟之盟。哈根允许洪

泰尔在齐格菲死后得到指环。洪泰尔听从了哈根的劝告，决定在次日打猎时杀死齐格菲。

次日，齐格菲打猎时，因追逐羚羊未及，来到了莱因河陡峭的岸边。莱因河神的三个女儿出现，要求他将指环交给她们，并许以重酬。齐格菲不同意。莱因河神的女儿们警告他如果不放弃指环，死神将要临头。但这对无所畏惧的年轻人并不起作用。猎人们很快发现了齐格菲，他们打算吃喝一番，以解饥渴。齐格菲将莱因河神女儿们的预言告诉猎人们。齐格菲将河神女儿称做水鸟。哈根问齐格菲是否懂得鸟语？齐格菲想起了预言鸟在龙所栖的树林中曾经热情地帮助过他。这时他向同伴们讲了关于米梅、法甫涅尔以及他和他们厮拚的经过。哈根悄悄地将毒剂放入齐格菲的酒杯。这毒剂具有令人回忆往事的性能。齐格菲饮下毒剂，继续讲往事，他回想了烈火包围的武女神山、勃隆希尔达以及他和勃隆希尔达两情相悦的情景。洪泰尔惊奇而困惑，他在想，他的爱人曾经和齐格菲缔结过姻缘吗？双雀在讲述人的头顶上空飞翔。哈根问到："你懂得这些鸟预言些什么吗？"齐格菲迅速回转身，哈根的长矛刺进他的后背。洪泰尔现在知道了齐格菲并没有违背誓言，他扑上前去抱住齐格菲，但为时已晚；英雄齐格菲打算回击他的敌人哈根，但未能如愿，他无力地倒下了。他在将死之际，记起了他和勃隆希尔达之间的情爱。洪泰尔的战士们抬走了英雄的尸身。黑夜来临。莱因河波涛反映着月光。胡特隆娜在死者身旁哭泣。哈根和洪泰尔为夺取指环

而争吵，洪泰尔受到同母异父弟的致命一击而倒下了。哈根打算从齐格菲手中取指环，但这支手臂威严地高高举起，令哈根大吃一惊。勃隆希尔达来到。她现在知道了自己的错误，明白了齐格菲对她变心是身不由己。勃隆希尔达无限悲痛，她要为她的爱人树立殊荣：大堆大火要将齐格菲的尸体和她、他的爱侣一同化为灰烬。指环则将从这场燃烧爱侣的火中腾越而出，物归于原主。勃隆希尔达从死者手中取得指环，戴在自己手指上，她燃起火堆，然后骑上神马跃登火堆的顶端。突然间，莱因河水奔腾咆哮，扑灭了火堆。莱因河神女儿们出现。哈根打算不让她们取走指环，但河神的两个女儿抓住他，将他拖往河底深处。另一个女儿则拿指环。这时空中一片红色火光，这是辉煌灿烂的众神之宫——瓦尔哈拉焚烧的烈焰在照射四方。

三部曲《尼贝龙根指环》于此结束。

三

拜罗伊特，座落在克拉斯诺美茵河盆地的小城市，周围是风景如画的密林、山冈，给过往的人们一种十分美好的印象。城市街道平直宽广，漂亮的街灯装点着广场，房屋高大，它们优美的建筑形式经常吸引人们的注意力，虽然在拜罗伊特完全不存在纯哥特建筑风格给德国的某些地方城市(如纽伦堡)带来的那种中世纪性质。

十二世纪末，拜罗伊特属于洛朗大公。十三世纪中期，1248年，拜罗伊特传交给纽伦堡诸侯弗列德里赫。

1603 年，赫列里基安·勃兰顿布尔斯基在拜罗伊特建立府邸，并耗巨资扩建这座城市。1769 年，纽伦堡诸侯世系中断，拜罗伊特并入普鲁士。1806 年，拜罗伊特被法国人占领，由拿破仑划归巴伐利亚。

拜罗伊特有两座城堡：旧城堡和新城堡。新城堡四外是美丽的园林。若干铜像装饰着这座小城市的广场。其中有作家让-保尔-里赫特(1763—1825)纪念碑。拜罗伊特最出色的建筑物是 1743 年建成的一所剧院。剧院内部装饰精雅，具有文艺复兴时期的风格。金壁辉煌。

拜罗伊特城东，距离一小时步行路程，有一座爱尔米达日城堡，它修建于上世纪中期，城堡所有主维尔海姆和弗列德里赫诸侯为此耗费了三百万金币。弗列德里赫大公曾数度在爱尔米达日居住，其姊维尔海明娜公主曾经在此写下了她那著名的回忆录。另一座郊外城堡，“幻想”城堡，由于它那占地宽广、美丽如画的园林，也吸引游人的注意。

目前，建筑在城郊的一座相当高的山冈上的瓦格纳剧院特别引起了来到该地的外国人士的注目。这座巨大的建筑物高达四十八米，观众席位近二千，它的建造过程已经由我在前文作了说明。这座剧院是按建筑师勃留克瓦尔德的设计建造的。应该承认，它引人注意的，不是它的优美形式，而是它的巨大规模。这座剧院与其说是供来自世界各地的众多人士寻求艺术享受的一所建筑物，不如说是供某个工业展览会使用而匆忙盖成的一所大型游艺场。在瓦

格纳力求做到的“各类艺术协调结合”当中，建筑艺术只占了很小的地位。我虽然不是搞建筑的内行，但我认为，在满足瓦格纳构想中实际要求的同时，人们对艺术条件也是可以稍加注意的。瓦格纳提出的新设想，看来绝不会迫使勃留克瓦尔德建筑师为了剧院的舒适合用而牺牲建筑物的美。

观众席的建筑仿效古希腊罗马半圆形剧场。座位成排，逐渐升高到顶端，那里设有供皇室用的楼座。剧院里没有包厢。皇室用楼座再往高处，设有免费席专供那些赞助过这个大企业的拜罗伊特居民使用。机械设备由达姆施塔茨的宫廷剧院机械师、此中老手勃朗特掌管。布景由科堡的布鲁克纳兄弟根据维也纳画家霍夫曼的设计图绘制。出色的瓦斯照明设备由法兰克福的施塔乌茨公司安装。服装由柏林的季勃莱尔教授设计，他在德国被认作是这方面的天才艺术家。

拜罗伊特的另一座名胜是1874年建成的瓦格纳住宅。住宅四围是绿树成荫的园林，房屋成方形，房屋正面饰有下列题词：

这是我夙愿得偿之地。我的房屋被我称作是“夙愿得偿”。

题词上方有德累斯顿画家克拉乌斯创作的一幅壁画。壁画描绘沃坦扮作陌生客（像是齐格菲模样），身旁有双雀，他仿佛在给两旁的人陈述机密。他两旁有希腊悲剧神和乐神，乐神的下方画着年轻的齐格菲（未来艺术的象征）

奔向乐神。

房屋由建筑师维尔弗来姆按照理查·瓦格纳本人的指示建成。地下层是仆役房、厨房和炉灶。上面是接待室、餐室和天花板有照明设备的大厅。最高层是卧室。瓦格纳的书房像其它房间一样讲究。房屋前有一座巴伐利亚路易王的塑像。

我是在8月12日，三部曲第一部剧首演前夕来到拜罗伊特的。这座城市生气盎然。本地人和真正是从世界各地前来的外国人赶往火车站争看威廉皇帝。我在相邻的一座房屋里隔窗瞭望这番景象。一些漂亮的制服在我眼前闪烁，接着是以指挥汉斯·里赫特尔为首的瓦格纳剧院音乐家们的行列，然后是李斯特神甫的修长身影，他那动人的、典型的苍苍白发是我过去在他到处流传的肖像见到而为之无限心折的，然后是一个勇迈的小老头儿坐在一辆华丽的四轮马车上，他那鹰爪鼻和薄薄的、带嘲讽意味的双唇构成了这次世界性艺术盛会首脑人物瓦格纳的典型特征。这个小老头儿依靠意志和天才终于实现了他大胆的理想，排除万难后，胜利来到，他将体会到何等样强烈的自豪感啊！

我去兜逛这座小城市。所有的街道上都挤满奔忙的人群，这些访问拜罗伊特的人们面带不安之色在寻找着什么。半小时后，这种满街不安的神色令我恍然大悟，而且也明显地流露在我自己的面容上了。所有这些在大街上走来走去的人都在为满足一项要求而张罗，这项要求是世界

上一切生物的一切要求当中最强烈的一种，甚至对艺术欣赏的渴望都不能妨碍这种要求，——他们是在寻找食物。这座小城的居民们挤让出一些住房供来访者使用，但是供应不了伙食。因此我在到来的第一天就体会到，什么叫做争取一块面包的斗争。拜罗伊特的旅店不多，大部分游客都寄居私人住宅。旅店中的快餐部容纳不了一切饥饿者。每一块面包、每一杯饮料都要经过异常的努力、费尽心机加上坚持忍耐才能到手。在快餐部弄到座位以后，还要慢慢等待那使你的希望尚未完全丧失的菜肴送到口边。桌旁一片喧闹气象。大家都在嚷嚷。疲惫的侍役丝毫不理睬你的合理要求。点菜是绝无仅有的事情。剧院旁有一座大型普通餐厅，每天下午两点开始供应美餐，但是，去到那里，在那饥饿人群的漩涡中弄到一些什么，是一项高度英勇和无限大胆的事情。我故意这样细述情况，为的是向读者指出拜罗伊特的大群音乐迷的突出面貌。在瓦格纳三部曲第一轮演出的整个期间，“吃”成了人们首要关心的事情，它大大盖过了艺术兴趣。他们谈煎牛排、肉饼、烧土豆，大大超过了谈瓦格纳的音乐。

我已经说过，一切文明国家的代表都来到了拜罗伊特。的确，我在抵达的头一天就有机会见到了欧美音乐界的许多著名代表人物。但是，需要附带说明的是，一些最有力的音乐界权威、头等著名人物，引人注目地全都缺席了。威尔第、古诺、托玛、勃拉姆斯、安东·鲁宾什坦、拉甫、约阿希姆、勃留洛夫等人都没有来拜罗伊特。就最

知名的表演家来说，除李斯特(他和瓦格纳是近亲，有多年的友谊)以外，可以一提的只有我们的尼·鲁宾什坦。除他以外，我在这里见到的俄罗斯音乐家还有居伊、拉罗什、法明津诸先生，以及我们音乐学院的教授克林伏尔特先生，如所周知，他为构成瓦格纳三部曲的所有四部歌剧写了钢琴改编谱，此外还有瓦尔采克夫人，她是莫斯科著名的歌唱教师。

《莱因河黄金》如海报所预告的，于星期日，8月1日，晚七时演出，不休息连演两个半小时。以后的三部歌剧：《武女神》、《齐格菲》和《众神末日》，每部有半小时休息，时间是下午四时到晚十时。因歌唱家贝茨生病，《齐格菲》从星期二移到星期三演出，因此，全套三部曲演出占时五天，而不是四天。从下午三时开始，来到拜罗伊特的形形色色的艺术家和艺术爱好者们成群地向剧院方向活动，而剧院，如我以上所说，是远离城市的。这对于那些已经吃了午餐的少数人来说，也几乎是一个十分艰难的时刻。大道受烈日的爆晒，而且是引伸到山上的。人群在等待开演时寻找蔽荫地或是在一个餐馆里得到一杯饮料。人们在那里重逢旧友，结识新朋。到处听到大家埋怨饥肠辘辘，谈论即将演出的和昨晚演出的歌剧。四时正，传来嘹亮的号声。整个人群涌往剧院。五分钟后大家已经占定座位。号角再度响起，谈话声和喧嚣声平息，照亮大厅的瓦斯灯突然熄灭，整个场内一片漆黑，从乐队所处的乐池深处传出了序曲的美妙音响。每一幕剧持续一个半小时。然

后是第一次休息，这休息相当恼人，因为走出剧院很难找到一小块蔽荫地，太阳依然高挂天空。反之，第二次休息则是白天的一个最好时刻。太阳已经西斜，空气中开始令人觉到夜晚气息，四外是树木成林的山冈，远方一座美丽的小城提供了一种静谧的景象。十点钟演出结束，随即开始一场争取生存的激烈斗争，这就是在剧院餐厅中为晚餐争座。未争到座位的一些人赶往城市，但那里的失望更加可怕。旅店餐厅全部满座。如果能找到一碟凉菜和一瓶白酒或啤酒，那就是上帝保佑了。

我在拜罗伊特见到过一位夫人，她的丈夫是俄国的最高层人物之一，她在居留拜罗伊特的整个期间没有吃过一次午餐，咖啡是她的唯一食品。

四

现在读者可能认为我过多地谈论拜罗伊特和拜罗伊特当地风习，而期待我最终谈谈最重要的一件事，也就是评论瓦格纳创作上的一些艺术优点，叙述一下我在这里体会到的音乐上的喜悦感。如果是这样的话，那我就应该请读者原谅，并且答应读者在相当遥远的未来对《尼贝龙根指环》进行详细的分析。我在去年冬季对这件大型作品进行了一番相当粗浅的了解以后，曾经天真地认为，只要聆听一次演出，就足以充分掌握。我大错特错了。瓦格纳的三部曲是一件规模巨大，结构复杂，构想和处理细致而深刻的作品，要研究它，需要许多时间，主要的是，需要听它

许多次。显而易见，只有多次聆听才能了解其素质以及缺点。经常出现这样的情况：第一次听时不够注意之处，第二次听时突然令你惊讶，使你着迷。反之，某些片段，起初吸引你，被你认为是最成功的，经过进一步研究以后，在另一些重新表露的优点面前却相形见绌了。但还不仅如此，人们在多次聆听、相当熟悉了一件新的作品以后，应该丢开直接的印象而去研究总谱，将读到和听到的音乐进行比较，然后才能试图作出详实可靠的论断。上述种种我有朝一日都要努力做到，而目前我只能就音乐本身以及歌剧的舞台表演方面向读者谈些一般性意见。

首先，我应该说，一切相信艺术具有教化力量的人，一切喜爱艺术性(不崇尚实用主义目标的艺术性)的人，都会在拜罗伊特感到十分愉快，因为他们看到了一个大型的艺术企业达到了渴望的目的，并在规模宏大和振奋人心方面获得了划时代的意义。人类在其各个发展阶段都具有艺术欣赏上的要求，现在根据这种要求兴建了一坐大厦，社会各阶层的人们为了他们共同珍视的艺术而汇聚到欧洲的一个小角落里——看到了这样空前的音乐戏剧盛会，那些宣扬片面性艺术的人们显得何等可笑可悲，这些人盲目地认为，我们的时代是一个纯艺术完全堕落的时代。拜罗伊特盛会对那些一味压制艺术的人是一种教训，此等人物蔑视艺术，认为有教养的人除却做一些具有直接和实际效益的事情以外，不应该干预其他。就促进人类物质幸福而言，拜罗伊特盛会当然没有起什么作用，但从探索艺术理

想来说，它肯定是具有巨大历史性意义的。瓦格纳是否应该为贯彻其主张而走到极限；他是否出了格，使那些能保证艺术作品价值永存的美学准则失去了平衡；艺术从瓦格纳的出发点开始，是否还能循着同一途径前进，或者《尼贝龙根指环》应该成为开始激起反应的一个点，——总而言之，在拜罗伊特所做的事情，我们的子孙将会牢牢记住的。

瓦格纳在《尼贝龙根指环》的音乐中坚持不渝的原则有如下述。因为歌剧无非是一种配了乐的话剧，因为话剧中的角色应该讲话而不是歌唱，所以瓦格纳坚决从歌剧中废弃了一些完整的音乐形式，也就是说，取消了咏叹调、重唱，甚至合唱，只是在三部曲的最后部份才片段地、很有节制地使用了合唱。他取消了歌剧的程式化因素，而这些程式化因素只是因为陈规旧套遮住了我们的眼睛，才令人感到虚假讨嫌。因为在日常生活里，人们愤怒时是不会唱歌的，所以不可能有咏叹调；因为两个人是不会同时彼此讲话，而是一人听另一人讲话的，所以不可能有二重唱；因为群众也不可能同时讲同样的话，所以不可能有合唱，如此等等。瓦格纳也许完全忘记了生活的真实和艺术的真实是两种截然不同的真实，总之，他是在追求合理性。为了使这些真实性的要求和音乐的要求彼此调和，瓦格纳只有用宣叙调形式。他的一切音乐，一切经过深刻构思、始终引人注意的音乐，时而卓越动人，时而干巴而难以理解，在技巧方面异常丰富，配器方面十分美妙，——都为乐队而

写。角色大都只是唱一些缺乏色彩的、与交响乐相配合的旋律断片，交响乐由一个看不见的乐队在演奏。《尼贝龙根指环》里几乎没有放弃这种处理方式的情况，如果说存在这种情况的话，那一定是有充份的因由，例如，第三部歌剧第一幕齐格菲唱了两首歌，由于在日常生活中铁匠铸剑也可能哼唱歌曲，所以听众听到了绝无仅有的两首形式完整的、出色的歌曲。每一个角色有他特殊的、独有的短小动机，当他出场或被提到时，这个短小动机就立即出现。这类动机的多次反复使瓦格纳每次都赋予它们新的形式，以避免单调，他在这方面显示了异常丰富的和声和复调技巧。这种丰富性是过份了；它使你不断加强注意力，令人疲惫，而在剧终时，特别是《众神末日》中，这种疲惫达到了这样一种程度：音乐令人感到不再是音响的协和结合，而是令人困倦的喧响。艺术应该达到如此的境界吗？如果我这个专业音乐家体会到精神和体力的疲惫已经近于完全不堪的程度，那末，音乐爱好者们的疲惫又将是怎样的呢？固然，音乐爱好者多半是注意舞台上出现的种种奇景，而较少关心那在乐池里流着汗演奏的乐队以及卖尽力气的歌手；但是应该认为，瓦格纳写他的音乐，是为了给人们听的，而不是为了让音乐像一件次要附带的东西从人们耳旁飘过。总之，不能不令人想到，《尼贝龙根指环》这出戏造成的那种异常的音乐现象正是有如上述。音乐家在这个作品里寻求音乐的美，他找到的不是应有的份额，而是过份丰富；这是一份过份丰富的音乐美餐，它很快就令人

产生饱腻的感觉。无论如何，音乐家是根据音乐印象评价音乐的。外行们则喜欢机关布景，龙蛇怪兽和浴女出现。我深信，外行们由于完全不能从这种音响风暴中获得音乐上的快感，而同时又感到出色的戏令人满意，他们也就把这种印象和音乐印象混在一起，尽力让自已和别人信服他已经完全领略了瓦格纳音乐的妙处。我认识一个俄罗斯商人，他对我说，他在音乐方面只推许瓦格纳。“但您了解其他所有的人吗?”我问他。原来，我的这位可爱的同胞对音乐一无所知，但是请看，他却有幸和这位著名大师结识，出席招待会，受到作曲家夫人的亲切接待，他在受宠若惊之余，认为有责任否认瓦格纳本人否认的一切。这样的瓦格纳派可惜是为数甚多，这种现象令人感到十分可悲。当然，瓦格纳在真正的音乐家当中也拥有众多热情的、真心诚意的崇拜者，他们自觉的热情是出于研究。如果说，有什么东西能在道义上支持瓦格纳追求其理想，那就是这类人的热烈崇信。需要了解的只是，瓦格纳是否能把这类崇拜者和大批假瓦格纳派（特别是那些既不学无术又不耐心听取不同意见的假瓦格纳派)加以区别?

这里再说一遍，我在拜罗伊特有机会遇到过许多无限钦佩瓦格纳音乐的卓越艺术家，我没有理由对他们的诚意表示怀疑。我甚至打算设想，我是由于本身的过错还没有够得上充份理解瓦格纳的音乐，只要悉心研究，有朝一日我是会参加到瓦格纳音乐真正的鉴赏者那个庞大队伍中去的。而目前，说句真心实意话，《尼贝龙根指环》令我产生

深刻印象，主要不是由于它音乐的美（这种美也许是发挥得太过份了），而是由于它的演出时间之长，以及规模之大。

这部大型歌剧也需要大天才来表演。为了唱沃坦和齐格菲那样的声部，实在是需要有歌坛泰斗，而因为无从寻找泰斗，所以没有人是十足胜任的，例外的可能是扮演勃隆希尔达的维也纳女歌唱家玛丹。就众神和巨人角色来说也是如此。侏儒角色不需要多大力量，莱因河神女儿的角色大都是次要声部，都演得出色；特别是米梅唱做俱佳。乐队卓绝超群，当我们想到配器的异常复杂和艰难时，不能不对乐队演奏的完美感到惊异。最后一出歌剧中偶尔出现的男声合唱十分出色，尽管人数少，声音盖过了乐队。布景除少数例外，气派豪华。

最后说明一下，我终于从聆听《尼贝龙根指环》中得到了什么。我模模糊糊地记住了许多惊人的美妙之处，特别是交响乐的美，这是很奇怪的事，因为瓦格纳是最不打算把歌剧写成交响乐性质的。我虔敬地对作者的巨大天才和他无比丰富的技巧感到惊异。我怀疑瓦格纳歌剧观点的可靠性。我感到很疲惫，但同时又希望继续研究一切以往写成的音乐作品中的这一最复杂的作品。

尽管《尼贝龙根指环》有些地方显得乏味；尽管剧中许多地方乍一看来不够清楚，难以理解；尽管瓦格纳的和声时而有复杂难解和过份精致的缺点；尽管瓦格纳的理论有错误；尽管其中有不少不切实际的空想；尽管他的巨作注定

要在空旷的拜罗伊特剧院中永世安眠，而只是令人对这部一时轰动世界的大作品留下神奇的回想——《尼贝龙根指环》毕竟是艺术史上最著名的现象之一。不管对瓦格纳的巨作采取什么态度，但是任何人不能够否认他完成的任务之伟大和他的精神力量，这种精神力量使他完成了他的作品，并且将人类头脑中构想的最大的艺术计划之一付诸实施。

在最后一部歌剧最后一场最后一个和弦结束后，观众请瓦格纳露面。他登台讲了一小段话，结尾的话语是："你们看到了我们能做到的事情；现在只要你们愿意，就可以有艺术。"

我让读者随意评论这些话语。我要说的只是，这些话语在观众中引起了困惑。瞬息之间，观众默不作声。然后开始了叫嚷声，但振奋的程度比在瓦格纳登台露面以前的叫嚷声要小得多。我想，当路易十四向巴黎议会成员讲他那句名言"朕即国家"时，那些议员们也正是这样的。最初默默地对路易十四承担责任之重感到惊讶，继而想起他是国王，于是齐声高呼"国王万岁！"

1888年国外旅行自述*

初 任 指 挥

我的歌剧《女靴》(Черевички)预定于1886年在莫斯科的皇家大剧院上演。由杰出的莫斯科技师克·瓦尔茨精心制作的布景已全部完成，伊·阿·符谢伏洛西斯基一年以前允准耗巨资置备的豪华舞台装置，以及歌剧的全部音乐材料，也都完全准备就绪，而我则居住在克林城郊的乡间等待邀我去莫斯科出席首次排练。但是，戏剧季节行将告终，到谢肉节总共只剩下几个星期，而期待中的邀约还一直没有来到。那个冬天，莫斯科上演这部歌剧的活动因乐

* 柴科夫斯基的这篇《自述》写于1888年4月，记述了他1887年12月至1888年3月出国旅行演出的经过。作者以细腻的笔调刻画内心的感受，涉及时代背景介绍、国外风习见闻、音乐界人物评价、趣闻轶事杂录等多方面的内容，读来饶有兴味，可以说是研究柴科夫斯基生平和作品的一份重要的参考材料。《自述》在写作当时未曾公开刊印，其后，于1894年2月在《俄罗斯信使》杂志上初次发表，并由柴科夫斯基之弟莫捷斯特·伊里奇·柴科夫斯基写了前记，解释手稿在第十四节上中断，当时未能刊印的因由。(参看本文最后一条脚注)文内分节标题为中译者所拟，原《自述》中是用数码标明分节的，特作说明。——中译者注

队指挥伊·克·阿尔塔尼持续患病多月而受耽搁。人们从1885年12月开始就一直期待着这位逐渐康复的可敬的艺术家重新登上他的指挥台（这期间代替阿尔塔尼工作的是杰出的合唱指挥乌·伊·阿甫拉涅克，他已经因担负双份工作而精疲力尽），但是，病情尽管几度减退而似乎进入好转期，却依旧把阿尔塔尼牢牢地困锁在病床上，或者至少是阻止他履行自己的职责。当我已经意识到，《女靴》在1885—86年戏剧季节期间未必能承受莫斯科观众的评判，并且习惯于设想这出歌剧的上演将拖延到未来的戏剧季节时，有一位和莫斯科音乐界接近的年青人士十分突然地向皇家剧院经理处提出申请，说他作好了充分准备，打算在最近的将来代替阿尔塔尼先生去仔细研究和指挥我那复杂的总谱。[①] 我立刻就获悉了这项申请，当时负责莫斯科戏剧管理处的勃·姆·布契尔尼珂夫要求我答复，是否信任上述这位年青人士排练和在上演《女靴》时担任乐队指挥。由于高度重视阿尔塔尼多年以来对我作曲活动的友好支持，以及极度珍视他的才能和经验，我当然拒绝了那位打算在指挥席上代替我老友的年青人士的建议。但是由于不愿使皇家剧院经理处遭到来自我这一方面的阻碍（经理处可能为了自身的利益，认为必须立即上演该剧），我作出了一个勇敢的决定，建议亲自效劳，担任乐队指挥。经理处向我

① 这位年青人士，尼·谢·克列诺夫斯基（1853—1915），是作曲家、指挥家，舞剧和其他音乐作品的作者，曾经在莫斯科音乐学院从柴科夫斯基学习。——《文集》编者注，下同。

表示谢意，热情地接受了我的建议，但由于种种特殊情况，歌剧《女靴》的演出却没有能在1885、1886年戏剧季节中实现。

当下一戏剧季节来到，又开始打算上演《女靴》时，伊·克·阿尔塔尼已经完全康复，我也就没有任何必要在指挥这一行业中考验自己了。但是，戏剧管理处的一些负责人士，阿尔塔尼本人以及我的许多莫斯科朋友们，继续希望我在歌剧排练和第一次公开演出时亲自指挥乐队。长久以来存在一种意见，说我完全缺乏指挥才能，而我曾经两次试图克服自己病态的腼腆而手持指挥棒出现在莫斯科公众面前，结果很不成功，使我十分丢脸①，这就令我更坚决地一味相信自己对指挥完全无能。如果包括阿尔塔尼在内的一些关心我的人，不顾上述情况，还力图克服我对自己的怀疑，如果他们希望我在晚年时还再度尝试当一名指挥，——那当然是因为他们怀具着最真挚的友情，并且坚决认为，我在指挥上的无能始终十分妨碍传播我的作品，假如我通过艰巨的内在斗争而控制了自己，能够哪怕是将就地指挥一下自己的某几部作品，那末，这番努力的结果，将大大有利于逐步推广我的大量作品和迅速提高我的作曲家的声望。

由于我的朋友们热心赞助和阿尔塔尼的宝贵指教，由

① 1887年以前，柴科夫斯基曾三次担任指挥：1865年11月14日在彼得堡米哈依洛夫宫演出他的序曲（F大调）（初编本），1868年2月19日在莫斯科大剧院演出歌剧《总督》的幕间曲和侍女舞，1877年2月（22日前）在莫斯科大剧院演出《斯拉夫进行曲》。

于确信莫斯科公众的善意（他们在我迈出创作生涯的第一步时曾给与赞许，此后从未拒绝给我以热情支持），1887年1月19日晚八时，我登上皇家大剧院乐池的指挥席，顺利地指挥了歌剧《女靴》的初次演出。我当时已经47岁。一位真正的、名副其实的、天生的指挥，在47岁这样的年龄，除了根据天赋才能的大小而具有的资质外，还具备有多年的经验；如果考虑到我没有这类经验，那末，我的初次演出可以算是完全成功的。我继续寻思，由于缺乏真正的指挥才能，我明白自己没有那一套把一般的音乐家变成专门的指挥家的精神上和形体上的程式，但是这次和以后的实践证明，我多多少少能够成功地指挥演出自己的作品——而这件事，为了我的诸事顺遂，恰正是必不可少的。我认为需要仔细叙述我担任指挥的初度实践的过程，是因为这次实践所取得的无数良好后果当中，最后出现了我赴西欧的一次为期三个月的音乐会旅行，而我不能不为这次音乐会旅行所取得的好成果而感到自豪。我决定对俄国公众叙述这一番经过，原因是：如果不将格林卡（他只是一度在巴黎举行过音乐会①）和安·格·鲁宾什坦(他因为才华出众早就去到国外，取得了在全世界舞台和音乐会上表演的权利）计算在内，那末，我就成了俄罗斯作曲家当中能亲自向外国人介绍自身作品的第一人。我敢于设想，我的这番叙述会使很多读者感到兴趣。

① 格林卡音乐会于1845年4月在巴黎举行。格林卡曾在这次音乐会上为小提琴家和歌唱家伴奏。

国 外 邀 约

实践证明了我有足够的能力指挥歌剧的乐队，隔一个半月以后，我又在音乐会舞台考验了自己。1887 年 3 月 5 日，在彼得堡的贵族俱乐部举行爱乐协会的音乐会，曲目全部由我的作品构成，而且是我亲自指挥演出。①这个实践也获得了成功。使我极为惊讶的是，从那些我完全信赖其判断的人们口中，我听到对我的指挥术给与如此好评，我的心在胸中为之愉快跳动，自豪感油然而生，感到我控制住了自己，战胜了一种致命的、难堪的、恼人的精神疾病，我生平长期以来多次犯过这种疾病，它的名称叫做腼腆。有一位很著名的音乐批评家，他在评论我的时候是从来不讲分寸的，正是他，曾经用下述的话语迎接我在作曲生涯中的初度尝试："柴科夫斯基先生差极了，他没有半点才能。"②——正是这位森严的、急躁的，但并非铁面无私的小品文判官再度用夸大到歪曲真相的语气来谈论我，说我是一个"卓越的"指挥。正像我过去没有相信那种说我毫无才能的判决一样，这次我也没有相信他的话。一个 47 岁的人，第一次手执指挥棒演出，是不可能成为"卓越"指挥的，尽管具有必要的天赋资质，也是不可能期望成为一名

① 1887 年 3 月 5 日柴科夫斯基音乐会节目如下：第二组曲，歌剧《女巫》中的咏叙调和优伶舞、弦乐小夜曲的 Andante（行板）和圆舞曲、交响乐幻想曲《里米尼的弗朗契斯卡》、钢琴曲、浪漫曲数首和序曲《1812 年》。

② 见居伊发表在《圣彼得堡信使报》1866 年第 82 期（3 月 24 日）上的《保守的独唱家和作曲家》一文。

卓越指挥的。我很了解，天生的畏葸、性情软弱和缺乏自信妨碍并将始终妨碍我在指挥工作上与瓦格纳、彪洛夫和纳普拉甫尼克（Э.Ф.Направник,）一争短长。我重复说一句，对于我来说，重要的只是这种情况：我能够指挥乐队演奏自己的作品而不次于任何其他的普通指挥。我预见到，由于战胜了自己的无能，我现在有机会既在国内，又在异邦传播自己的作品，而我的预见很快就变为现实。6月，汉堡爱乐协会邀请我在次年1月末去指挥乐队演奏我的一些作品。此后，我又从维也纳、德累斯登、哥本哈根、布拉格、莱比锡、柏林、伦敦接到类似的邀约。至于谈到巴黎，那里经销我的作品的费利克斯·马卡尔(Félix Mackar)早就已经约定我在冬季去巴黎指挥他打算举办的音乐会。尽量扩大我的作曲家声名，这种十分自然的企图并没有妨碍我满心希望能够通过传播其他俄罗斯作曲家作品的方式来为俄罗斯艺术尽一份力量。设想到我有足够的财力独自冒风险在巴黎举行一次有格林卡、达尔戈梅斯基、谢洛夫、鲁宾什坦、巴拉基列夫、里姆斯基-科萨科夫、格拉祖诺夫、里亚多夫、阿连斯基等名字为之增色的俄罗斯音乐会，我就决意在马卡尔先生举办的（全部演出我的作品的）音乐会后举行另一次由上述作者的作品所构成的音乐会，而且我十分高兴地想到自己将要向那些对一切俄罗斯事物满怀好感的法国公众解释俄罗斯音乐的美。在动身以前，我和我高度重视的三位音乐界友人：里姆斯基-科萨科夫、里亚多夫和亚·康·格拉祖诺夫聚会了数小

时，我和他们十分仔细地共同拟定了我设想中的事业的计划。这样，我离开彼得堡时，想着以下两件事：(1)在莱比锡、德累斯登、汉堡、哥本哈根、柏林、维也纳、布拉格、伦敦亲自指挥演出自己的作品；(2)在巴黎举行两场音乐会，第一场全部演出我的作品，由马卡尔先生主办，第二场我打算自己出资主办。此外，在我启程前的两个月过程中，我和国外的一位音乐会经理人N先生多次书信来往，他对于我，以及对于使我的作品能流行国外一事异常热心，甚至认为我可以访问德国和奥国的一些次要城市，在那里举行音乐会，N先生还极度夸大了我的音乐在两个毗邻的帝国所引起的兴趣，而我因为略感到N先生是热心过了头，就将是否采纳其建议一事推迟到我和他在德国见面时再作决定。①当我们见面时，和我打交道的是一个十分奇特、古怪，我至今也还不能理解的人。是由于缺乏经验和无能，还是由于不切实际和谋略不足，或者干脆是出于某种不正常的心智病态——但每当N先生看来成为我的忠实友人时，却经常做出一些完全不利的行动。他能够给与我一些很大的帮助，对此我是始终铭感于心的，与此同时，他又是我在旅行过程中遇到某些重大烦恼的祸首。我至今对这位奇怪的人物还没有正确理解，他的一切在我看来都是一个迷：他的国籍（他自称是俄罗斯人，但俄语讲得不好）、他的社会地位，是什么主导动机促使他有时根据自己的特殊理解对我的艺术家利益显得异常关怀，有

① N先生指柏林音乐会经纪人弗列德里赫。

时用一些敌意的行动令我苦恼，有时则给我真正重要的帮助。但无论如何，我现在应该说明，我应邀去莱比锡、布拉格和哥本哈根，正是多亏他的建议。由于时间不够，我没有能去哥本哈根；在德累斯登举行的音乐会也因为N先生的怪脾气和不务实际而告吹；我也未能向维也纳人介绍我的音乐，因为预定在维也纳举行音乐会的日期正是我必须去巴黎的那一天。最后，N先生令人莫名其妙的怪诞幻想要求我在一些德国小型城市徜徉，指挥一些小型乐队，而由于这些小型乐队不可能演奏我的复杂、困难的总谱，他的幻想当然也就没有能够实现。我所设想的在巴黎举行俄罗斯音乐会成了不可能实现的幼稚幻想，关于这点我在下文将要细谈。这样一来，我只是在莱比锡、汉堡、柏林、布拉格、巴黎、伦敦等地进行了活动。现在我就开始谈述。

N 先 生 和 我

我于12月15日从彼得堡动身，17日(新历29日)抵达柏林。在这个城市里，我应该会见柏林爱乐协会会长(Vorsteter)施奈德先生，他曾经和我通信商讨预定在2月间举行的音乐会，我作为指挥参加演出，曲目预定全部用我的作品。需要和他面谈，以便仔细商讨曲目。曲目编排具有重大困难，因为施奈德先生在为我着想而极力牵就柏林听众的口味，他在选择作品上和我的意见不完全一致。他所希求的，是我所不愿的。他不愿选用的，却是我最引

以自豪的。卓越的柏林乐队可以用我最引以自豪的作品介绍我最好的一面。但是，由于下述原因，这一次我没有和施察德先生会面。侍役送茶时顺带给我一份报纸，我在报纸上读到以下几行字，令我异常惊讶："俄国作曲家柴科夫斯基先生于今天，12月29日抵达柏林。众多友人(？)和景仰者(？)将在某某街的某某餐厅，于某某时间举行友好晨餐（Fruhschapp）以表欢迎"。应该说明，N先生曾经在信中对我谈过这种Fruhschapp，甚至还寄给我一份请帖的样张。他在柏林遍送请帖，所有的音乐爱好者、艺术家以及居住在柏林的俄国同胞都被邀在某时、某一最著名的柏林餐厅出席，而且N先生还预先告诉他们，说我十分谦虚，希望欢迎会是纯粹私人友好性质的。我在彼得堡获此信后，立即电告N先生，坚决拒绝参加欢迎会，绝不出席友好晨餐。但是，正如我在报纸所见到的，热心过份的N先生没有罢休，甚至还在报纸上透露我到达柏林的日期。幸好N先生不明我的住处，于是我决定在第二天以前不将我的行踪奉告。N先生虽然很想为我效劳，但他十分离奇地构想为我效劳的好办法。我认为，读者能理解，为什么N先生的出奇行动会使我困惑、惊讶，令我震恐。对于那些不明瞭国外公众与俄国作曲家之间关系的读者，我要说的只是：我在柏林不仅没有众多的崇拜者，而且那里几乎不知道我的音乐，或者至少是，以前不知道。固然我的某些交响乐作品时而在柏林演出过；比尔采在他的大众音乐会时常演出我的四重奏的Andante，但柏林人

对本文作者的作品的全部了解也就仅限于此。至于在我完全陌生的柏林有什么众多的友人和景仰者，就更加谈不上了。除波泰与波克公司负责人胡果·波克先生外，我在柏林没有一个相识，柏林以往演出的我的少数作品并未取得特别重大的成就，在报刊上也未得到一致好评。N先生策划在柏林举办什么 Fruhschapp 对我表示尊敬，这充分说明他在对待我的问题上行动乖张，轻率异常，而此人看来却是对我深怀好意，他狂热地把他全部的时间和全部的心力都用来向德国公众宣扬我的声名。上述一切的后果是，我感到在柏林仿佛难以为情；我认为，整个柏林音乐界在嘲笑我，他们可能设想，是我本人打算通过N先生为自己举行一次完全不配享有的欢迎会。我不愿在德国都城见到任何人；次日，我会见N先生作了解释，又十分愉快地拜访了当时途经柏林的卡·尤·达维道夫，然后动身去莱比锡，从那里开始我的西欧艺术旅行。①

在 莱 比 锡

我在莱比锡见到了三位同胞和一位当地的批评家。三位同胞是阿·德·布罗兹基（A. Brodsky，1851—1929）、阿·伊·席洛蒂和阿尔杜尔·弗里德海姆（A. Friedheim，1859—1932）。他们中间的前两位是俄国公众特别是莫斯科公众所熟悉的。布罗兹基早就和我友好交往，当我在莫斯科音乐院理论班任教时，他早就是教授一辈人物。布

① 柴科夫斯基于1887年12月19日（新历31日）离柏林赴莱比锡。

罗兹基先生于1877年离开莫斯科，在基辅担任那里的音乐协会会长为时数月，然后长期旅行国外，最终应聘荣任莱比锡音乐学院小提琴班教授。作为一个艺术家和作为一个人，布罗兹基先生在莱比锡音乐学院博得了普遍的尊敬和爱戴。谈起这位卓越的艺术家，我不能不利用机会在刊物上表示我因下述事件而对他永志不忘的热切谢意。我在1877年写了一首小提琴协奏曲供列·奥厄先生演奏。我不知道，奥厄先生是否对我的奉献感到满意，但他认为此曲不适合演奏，尽管他对我十分关注，却绝不愿意克服这首协奏曲的难以演奏之处。彼得堡权威演奏家的这个判断看来在一个长时期内将我的这个不幸的早期创作推入了永远被人忘怀的深渊。在我这首协奏曲写成和出版了5年之后，我居住在罗马，有一天，我去咖啡馆，见到一份《新自由报》，在该报的小品文一栏里登载了著名批评家汉斯立克的文章，内容是评论维也纳爱乐协会新近举行的一次音乐会，音乐会的节目包括了我那首被奥厄判决死刑的、不幸的小提琴作品。[①] 汉斯立克先生指责表演者(而表演者就是布罗兹基）选择曲目不当[②]，并且极尽嘻笑怒骂之能事地攻击我的不幸的协奏曲。他写道："我们知道，现代文学中出现了一些作品，其作者喜欢细致地刻划一些最可厌的感情现象，其中包括可恶的气息。这种文学可以

① 汉斯立克的文章《柴科夫斯基的小提琴协奏曲(布罗兹基先生)》见维也纳《新自由报》，1881年第6224期(12月24日)。

② 柴科夫斯基的小提琴协奏曲(D大调)由布罗兹基于1881年新历12月4日在维也纳爱乐协会交响音乐会上首次演出。

称作肮脏文学，柴科夫斯基先生的协奏曲向我们表明，还存在有一种肮脏音乐（stinkende Musik）。”读了这个著名的、极有权威的批评家的这段评论后，我深有感触地想像到，布罗兹基先生需要化费多少心力才能获准在维也纳爱乐协会里演出“肮脏的协奏曲”，而批评家对他的同胞和友人的作品采取这种态度，又该使他感到多么难受。我赶忙向布罗兹基先生表示我的深切谢意，从他的回信中了解到，他经受了多少考验和折磨才能达到目的——而他的目的就是使我的协奏曲免于销声匿迹。后来，布罗兹基先生到处演奏“肮脏的”协奏曲，那些和汉斯立克气味相投的批评家们也为此到处加以指责，但是事情已经得手，我的协奏曲得救了，现在西欧经常演奏它，特别是打从布罗兹基先生有了一位帮手以后更是如此，这位帮手便是年轻的杰出小提琴家哈里尔，关于他，我下面还将详谈。现在可以了解，我是多么高兴地能在人地两疏的莱比锡见到布罗兹基，并且在面临种种风险时可以预期从他与我的多年深切友谊中获得精神上的支持。

我同样愉快地会见了年轻的、但已经很有名气的钢琴家阿·伊·席洛蒂。我认识他的时候，他还是个儿童，是莫斯科音乐学院的学生，他的某些作曲课是由我指导的。后来，席洛蒂从尼·格·鲁宾什坦学习钢琴演奏，鲁宾什坦去世后，他又从李斯特学习。他在俄罗斯、德国，特别是莱比锡获得广泛声誉。他已经在莱比锡居住多年，经常访问德国其它城市以及俄国。这位年轻艺术家像布罗兹基

一样，给与我许多友好的帮助，为在德国传播我的作品做了许多的，许许多多的事情。仗着他，我在莱比锡有了一群音乐家，他们十分关心我的作品，使我感到荣幸。因为我来到莱比锡这座以特殊保守、音乐上反俄知名的城市，就仿佛身赴敌阵，敌人诱我深入，以便加以嘲笑和攻击。当然，在这种感觉中有许多过份敏感和重大夸张之处，因为，正如读者将在下面看到的，一般德国人，特别是莱比锡人，完全不如许多人想像的那样古怪地仇视我，但我指出的只是一件事实：我为了意识到某种想像中的莱比锡的敌意而十分担忧，我特别高兴能在莱比锡见到有人熟悉我的音乐，并对这种音乐及其作者表示最热情的支持。

我遇到的第三位同胞是阿尔杜尔·弗里德海姆，一位天才的钢琴家，是李斯特的学生，他出生在彼得堡，已在莱比锡居住多年。至于谈到赴车站欢迎我的当地人，有莱比锡《晨报》权威音乐批评家马尔丁·克莱策先生，他和席洛蒂过从甚密，对我的音乐颇有好感，这使我感到荣幸。

我抵达莱比锡以后，遇到了一种纯属俄罗斯的、严酷的冬季气候。街道上覆盖着厚层积雪，我乘坐一种结构很特殊的雪橇直接从火车站前去参加布罗兹基家的新年晚会，我在那里厕身于纯粹的俄罗斯社交圈子，有两位特别令人感到亲切的妇女(主人的妻子和小姨)使晚会增色。由于我多年以来几乎是不出国门，不习惯长期在国外生活，所以，从跨出国境的那一刻开始，我就为乡愁所苦。我难以用文字充分清楚有力地表达出我在这天晚间体会到的愉

悦之情。后来，我在三次去莱比锡期间，每次都有机会在布罗兹基家盘桓数小时，也有同样的感受。我同样愉快地访问了席洛蒂，他不久前刚结婚，那姑娘我在莫斯科见到的时候还几乎是个孩子，由于近亲关系，我早就和她认识了。

勃 拉 姆 斯

第二天，我结识了两个很有兴味的人物。中午一点钟去布罗兹基家中用餐时，我听到钢琴、小提琴和大提琴的音响。这是在为次日公开演出勃拉姆斯新作三重奏进行排练，而且是由作者亲自弹琴。这是我生平第一次见到这位很出名的德国现代作曲家。勃拉姆斯身材不高，很壮实，有一副很动人的外表。他的漂亮的、几乎是老年人一般的头，令人想起那性格温和、仪表出众的俄国老年神甫的头。勃拉姆斯丝毫没有漂亮德国人的典型特点，我不明白，为什么某位人种志学者（这是勃拉姆斯因为我谈了对他的外表的印象而亲自告诉我的）会为他的著作或是德国人种特征图册的扉页而选中勃拉姆斯的脑袋复制头像。轮廓多么柔和，线条多么丰满动人，长长的、稀疏的白发，灰色的、善良的眼睛，浓密的斑白胡须，这一切令人想起俄国僧侣阶层中经常可见的那种纯血统大俄罗斯人的典型。勃拉姆斯举止朴实，毫无傲慢气息，他性格开朗。和他相处的数小时，使我留下了很愉快的回忆〔……〕遗憾的是，我应该承认，尽管我和他在莱比锡呆在一起很久，却

没有能和现代德国音乐界这位最杰出的代表有密切的交往。原因如下：我像我所有的俄国音乐界朋友一样，只尊重勃拉姆斯是一位忠实、坚毅、富有活力的音乐家，但是，尽管我深有此愿，却从来未能，现在也不能喜爱他的音乐。勃拉姆斯主义在德国广泛流行；许多有声望的人士和众多音乐团体专门信奉勃拉姆斯，认为他是几乎等同于贝多芬的一位卓绝人物。但在德国也有反勃拉姆斯派，至于德国境外各地根本就不知道有勃拉姆斯和轻视勃拉姆斯，可能伦敦是例外，那里因为有深受英国人欢迎的小提琴家约阿希姆竭力传播，勃拉姆斯的伟大之处才受到某种程度的认可。但也许没有一处地方像在我的祖国一样，勃拉姆斯如此地不知名。这位行家的音乐当中有某种干巴的、冷漠的、模糊的、含混的因素使俄罗斯人的心难以接受。从我们俄罗斯人的观点来看，勃拉姆斯根本没有旋律上的创意；乐思从来没有说到点子上；你刚耳闻到一个曲调中听的句子露了头，它已经落进无谓的和声演进和转调的漩涡，仿佛作曲家抱定宗旨要令人莫测高深。他像是在挑逗和刺激你的音乐感，而又不愿满足音乐感的需要，羞于用知心的言语讲话。听他的音乐时，你会问自己：勃拉姆斯是深邃呢，还是故作深邃以掩盖其想像力极端贫乏，而这个问题从来未能明确解决。听勃拉姆斯的音乐时，怎样也不能对自己说，这种音乐贫薄，完全没有意思。他的风格始终是高尚的，他像我们全体现代音乐作者一样，从来不追求表面效果，不打算用什么新奇夺目的配器手法令人

惊讶；你也从来见不到他有平庸和模仿之处；一切都很严肃、很高尚，甚至显得别致，——但在这一切当中没有最主要的东西，没有美！这就是我对勃拉姆斯作品的看法。据我所知，一切俄国音乐家，整个俄国音乐听众对他的看法恰正和我一样。若干年以前，有一次，我对汉斯·封·彪洛夫坦率地谈了我对勃拉姆斯的看法，他对我说："等待吧，有朝一日您也会了解勃拉姆斯的美和深刻之处的；我也曾和您一样，对他长期不了解，——但我逐渐逐渐得到启示，悟出了勃拉姆斯的天才，您也会这样的。"于是我等待，等待，——而启示并未到来。我十分重视勃拉姆斯的艺术个性；尊崇他的音乐意念具有的处女般的纯洁感；佩服他自负而坚决地不愿顺应壮伟的瓦格纳主义，或者至少是，李斯特主义——但是我不喜欢他的音乐。读者会理解，这种情况妨碍了我设法进一步认识勃拉姆斯深刻动人的个性。我经常是在坚定的勃拉姆斯信徒圈子里见到他的（布罗兹基本人，他的妻子和小姨都是勃拉姆斯派）。我在他们中间感到有些不自在和纳闷，因为我不赞成他们崇拜自己的偶像；他们全身心地崇信那种与我格格不入的音乐教条，我却给他们完全协和的气氛带来不愉快的骚扰。另一方面，勃拉姆斯本人仿佛也本能地体会到，或是明知，我不是他阵营中的人，他也就没有进一步与我接近。他像对待大家一样，对我也朴实、亲切——但仅此而已。与此同时，我耳闻的关于勃拉姆斯为人的一切，却加重了我的深刻遗憾，因为彪洛夫预言的那种"启示"始终还没降临到我

的身上。这是一个十分高尚的人，任何一个有机会和他接触的人，都会对他怀有爱重之情。著名捷克作曲家德沃扎克曾经眼中含泪地谈到，勃拉姆斯在了解到德沃扎克的作品无人出版和演奏时是如何地关怀备至，对于斯拉夫同行中的这位陷于困境的天才给与了多么强有力的支持。布罗兹基也多次谈到过去发生的一些事情，它们动人地刻划了这位德国交响乐家的性格，特别是他那异常高尚的谦逊。大家知道，瓦格纳对所有在作曲行业中和他同时进行工作的人都是十分憎厌的。瓦格纳对勃拉姆斯作品的评价始终特别刻毒。有一次，当勃拉姆斯知道瓦格纳又对他恶意相向时，他感叹地说:“我的天哪！瓦格纳在通衢大道上阔步前进！我走我的偏僻小径，能够妨碍和得罪他什么。我和他从来没有在任何地方相遇过，为什么他不能让我安宁！”

结识格里格

在布罗兹基家的这次午餐中，我还结识了另外一个人，经过也是同样有趣的，但这回不像刚才谈勃拉姆斯那样带有矛盾性，可能也是注定不会再出现矛盾了。这回双方很快就成为知交，其原因在于我们两人的音乐气质具有明显的内在共性，尽管出身彼此不同。勃拉姆斯新作三重奏排练过程中，我就节奏提出两三点意见，作者在演奏中也乐意地接受了。这时候，有一位小个子的中年人走进房间，他体质很弱，双肩不平，满头蓬松的淡黄色卷发，胡须却像青年人一般地十分稀疏。不知为什么，这人的外貌

立刻引起了我的好感，他的面貌特征没有什么特别出众之处，既不能说它漂亮，也不能说它不端正；可是他有一双特别吸引人的、中等大小的蓝眼睛，那迷人的气质令人想起天真儿童的目光。相互逐一介绍之后，我满心愉快地了解到，有着这样一副令我心折的外表的人是一位音乐家，他的热情的音响早就已经征服了我的心。这便是爱德华·格里格，一位挪威作曲家，他早在15年前就已经在我们俄国以及(与史文森齐名)在斯堪的纳维亚国家获得广泛声誉，他获得高度尊敬，享有重大声誉。① 我认为，这样说是错不了的：勃拉姆斯在俄国音乐家和俄国公众中间不受欢迎(也许这是冤枉的、不公允的)，而格里格却能以同样的尺度立刻并且永久赢得俄国人的心。格里格的音乐充满动人的浪漫气息。挪威的大自然有壮伟之处，也有淡漠之处，但却始终能触动北方人的心弦，而格里格的音乐就反映了这种大自然的美。在格里格的音乐中有某种与我们相近的、立刻在我们心中得到热切呼应的东西。

也许格里格技巧比勃拉姆斯差得多，格调没有那么高，目的和意念不那么广，看来根本就没有那种向无底深处探索的打算，——但他却和我们贴近，我们感到他比较亲切和易于了解，因为他具有深刻的人道精神。听格里格的音乐时，我们本能地意识到，写这种音乐的人是一心愿意用音响来表露一个诗意盎然的人所怀具的丰富感觉和情

① 格里格的音乐从1876年起就在俄罗斯音乐协会举办的历次音乐会上演出。

绪。这个具有深刻诗意的人服从的不是理论，不是原则，不是因某种偶然的生活环境而扛上肩膀的旗帜，而是依靠活生生的、真挚的艺术感。在这位著名的挪威人身上，我们不必去执意寻找形式的完整、主题处理的严整和绝对合乎逻辑(顺带一说，他的主题是始终清新，令人感到具有德意志和斯堪的纳维亚民族性格的典型特征。)；然而却是多么动人、多么朴实和具有丰富的音乐创意！他的动听的乐句多么温暖和热情，他的和声多么生气盎然，他的机智有趣的转调和节奏多么独特动人，还有其他种种始终新颖有趣的东西！如果在这些少有的素质上再加上他的无比朴实，不愿意刻意妄求过份的深奥和新奇(而许多现代作者，包括俄国的作者在内，他们的缺点就在于刻意开辟新途，而又没有半点天赋和资质。)，那末，人们就不会奇怪，为什么大家都喜爱格里格，他到处知名，他的名字在德国、斯堪的纳维亚以及巴黎、伦敦、莫斯科等地到处不断出现在一切音乐会曲目中，而来到挪威卑尔根市的外国人认为是一种愉快的责任，哪怕从远处眺望一番海岸边山岩中间的一座优美的住房，格里格就是去到那地方进行工作的，他的大半生也是在那里渡过的。

我在颂扬格里格之前预先声明，我和他的气质具有相近的内在共性，这并不是一种自夸。我在随后谈到格里格的一些卓越素质时，丝毫也不打算让读者感到，这些素质我也全盘具备。我让其他人来判断，尽管我缺少格里格如此富裕的一切，但我不能不说明一件事实：那种始终促使

我心向这位挪威高手的吸引力，格里格在对待我的关系上也多少有所感受。今后我将有机会证明这一点，而暂且我要说，我极度重视格里格的好感，为了和他会面和个人结交，我热切地感谢我的命运。①

和格里格一同走进我们聚会的房间的还有一位头发略为斑白的妇女，外表和他相似，同样的小个子、弱体质和讨人喜欢。这是他的妻子，原是表妹，这也说明他们相像的原因。后来我有了机会进一步认清格里格夫人多方面的宝贵素质。首先，她是一位卓越的，虽然从未学习过的歌手；其次，我很少见到有比她博学的妇女，而且她熟悉俄罗斯文学，格里格自己也是对俄罗斯颇感兴趣的；第三，我很快就确信，格里格夫人和她那著名的伴侣一样善良、朴实、天真、宽厚。

在这个社交圈子里还有一位我要略加一谈的人物。除夕时刻，松树游玩会(ёлка)以后，我们又在布罗兹基家坐下饮茶，这时突然有一条塞特猎犬种的出色的良种狗奔进房间，它立刻就依次跑近主人、主妇和主人的侄儿跟前。"史密斯(Smyth)小姐眼看就到了！"他们异口同声地说；几分钟以后，一个高身材的英国妇女走进了餐室，她还年轻，不漂亮，但有一付所谓"富于表情的或是聪明的脸"，而我很快就作为同行被介绍给她。史密斯小姐是真正可以算是音乐创作界人士的少数妇女作曲家之一。她早在几年前来到莱比锡，认真研究了作曲理论，写过若干首动人的

① 柴科夫斯基1888年曾将幻想序曲《哈姆雷特》题献给格里格。

作品，其中最出色的作品——小提琴奏鸣曲（我后来听过这位女作者和布罗兹基先生出色地演奏这首乐曲），预示着她在将来会成为一个十分认真的、有才具的女作曲家。因为任何一个英国妇女都不能不有标新立异之处，所以史密斯女士也有下面这一套——首先，是一条出色的狗和这位单身女郎形影不离，如我这次和在其他场合目睹的，这条狗总是预报她的来到；其次，是喜欢打猎，为此史密斯小姐经常短期地去英国；第三，难以置信地、不可理解地、成为好癖地崇拜勃拉姆斯那谜一般的音乐天才。在她看来，勃拉姆斯是一切音乐的顶峰，这位维也纳能手身上体现了音乐的一种绝对的美，而他以前的一切音乐不过是为此做的一种准备而已。这一次，也像我历次遇到顽固的勃拉姆斯信徒时一样，我惶然不安地自问，是他们迷失了方向，假设那并不存在的一切，抑或是天不佑我，使汉斯·封·彪洛预言的“启示”降临不到我的身上？

在这个充满了各色各种印象的一天，同时也是新年(1888年)新风的第一天，我出席了格万豪斯音乐厅的特别音乐会，在会上第一次听到勃拉姆斯的新作品——小提琴与大提琴二重协奏曲。约阿希姆演奏小提琴声部，著名柏林大提琴名手霍斯曼演奏大提琴声部，乐队则由勃拉姆斯亲自指挥。这首协奏曲尽管演奏技巧出色，没有使我产生丝毫感应。可是，包括约·谢·巴赫的经文歌在内的几首合唱曲(a capella〔无伴奏〕)演得极其美妙，使我惊讶之至。唱这几首歌的是著名的莱比锡圣多玛教堂合唱队（Thomaer-

chor），像我国的教会合唱队一样，由男声和童声组成。我在本国从来没有听过这样的演唱，我要承认，这种情形甚至使我感到惶然和不快，因为在这以前，我曾经认为，我国的某些第一流合唱队是世界上最好的。格万豪斯卓越的乐队演出贝多芬第五交响曲，如果不是我认为那位可敬的乐队指挥雷涅克先生所用的速度过份平稳，这次演出将使我异常满足。也许，可靠的传统在为他辩护，但如果是这样，倒不如干脆不去遵守，因为，我确信，我们那里演奏这首天才的交响曲的方式更为活跃、动人和出色。新格万豪斯大厅是出色的；它容纳很多听众，电力照明，舒适、漂亮、豪华，而更其重要的是，具有标准化的音响条件。在我所处的音乐厅经理大包厢里有莱比锡音乐界各方面的杰出人士在座，我和他们都结识了，其中包括对我十分殷勤的雷涅克先生。格万豪斯音乐会负责人林布尔赫先生通知我，我的第一次排练预定在次日上午十时举行。

格万豪斯音乐会

著名的格万豪斯音乐会，使莱比锡这样一个不大的城市成为德国首要的音乐中心之一。格万豪斯音乐会以卓越的、第一流的交响乐队知名，以保守的古典流派著称。这种流派，除海顿、莫扎特、贝多芬三位古典大师及其同时代人以外，只称许门德尔松和舒曼。那里几乎从来不演瓦格纳、柏辽兹、李斯特的作品；只是在最近，这个音乐机构的掌权者才对时代精神作了一些微小让步，我的突然应

邀去莱比锡指挥自己的一些作品，就是和这类让步有关的。在德国以及我们俄国，都对这次邀请颇感意外，特别是在德国，那儿很多人认为我是超革命音乐派别的代表之一，这正像在我国经常有人将我列入音乐界守旧派一样，是没有根据的。当然，在邀请一事上，没有布罗兹基从中助一臂之力，是不行的；但这次提建议的是我在上文谈到过的那位N先生。不管怎样，我要坦率承认，容许我的音乐作品列入格万豪斯的曲目，这对我的作者自尊心来说，是引为殊荣的，我十分高兴地正是打从莱比锡开始我的艺术旅行，因为这种情况能使我的名字在德国得到重大威望。但是，我愈是因格万豪斯经理处的重视而自豪，就愈加强烈地希望能成为俄罗斯音乐界在国外的一名够格的代表，而腼腆的人固有的那种"别丢脸呀"的恐惧感就愈加痛苦难忍地折磨着我。度过了那难熬的夜晚以后，我和席洛蒂一同前去排练，我满怀忧虑，特别是担心，怯场会妨碍我表现为一个够格的指挥。我们在格万豪斯门前遇上了可敬的乐队指挥雷涅克先生，他赶来参加排练，以便将我介绍给乐队。雷涅克在德国和全欧享有卓越音乐家、门德尔松学派的天才作曲家、著名莱比锡音乐会的老练指挥等等声誉。虽然没有什么特殊的光彩，这位老练的指挥克尽职守地使莱比锡音乐会闻名世界。我说"没有特殊的光彩"，是因为，德国有很多很多人否认雷涅克先生的指挥才能，并且希望有一位气质更加热情、性格更为坚强的音乐家来代替他。但无论如何，雷涅克先生是德国音乐界最

有影响、最卓越的人物之一。即便有不少的瓦格纳派、李斯特派、勃拉姆斯派以及其他形形色色的进步份子不大喜欢雷涅克先生，但谁也不能对这位有才具的、善良的音乐家不表示敬意。长久以来，我就对雷涅克怀有这种敬意，因此我也很重视他在前一天晚间举行特别音乐会时对我表示的以及在我逗留莱比锡整个期间对我表示的特殊关注和殷勤。

当检票员报告说，全体音乐家已到齐时，我们走出演员室，登上舞台。雷涅克引我到指挥谱架前，他敲敲指挥棒，讲了几句欢迎的话，艺术家们报以掌声和用弓子敲打谱架。雷涅克将指挥棒递交给我，随后我就在指挥席上用显然是很不正确的德语说了几句答谢之辞。排练就此开始，雷涅克则退入观众席。演奏了我的第一组曲，由五段组成，其中第一段（引子和赋格）算是我最成功的作品之一。首次排练的最初一刻钟（这时还没有时间瞧看一下乐队队员的那一张张陌生的脸），对于我这样一个腼腆和没有经验的指挥来说，是极其艰难的。只是在第一次间顿以后，在应该发言解决某些疑难之点时作了初步解释以后，才和乐队成员有了一般的接近，——忐忑不安的心情消除了，剩下的只是关心更好地进行工作。组曲第一段排练后，根据目光和笑容，我看出艺术家们当中有许多人立刻成了我的朋友。这以后，就不再有怯场问题了，整个排练进行得很顺利，而我也从排练中确信，我是在和一个素质极好的乐队共同工作的。雷涅克和勃拉姆斯两位先生听了

排练。勃拉姆斯没有当面对我说任何赞许的话，但听别人转告我，他对组曲第一段很满意，但没有夸赞其次各段，特别是第四段“Marche miniature”。

随后的排练已经是总排。莱比锡存在让听众听最后排练的习惯，这些听众大部份是青年，他们是这样热情慷慨地表示支持，这和正式演出时听众的冷漠、严酷和吝于鼓掌形成对照。我的组曲和作为组曲作者的我，获得排练演出听众的热烈鼓掌和多次要求返场，很可能，我应该首先把这归功于许多俄国的文科大学生到场，他们对祖国的一位作者不惜大声地表示支持。无论如何，这番成功令我很满意，而在回到住处时，我感到更加喜悦。原因是格里格的一张纸片。他在排练结束后赶来我处，给我留言数语，谈了他对组曲的印象，用词是那样地热情洋溢，使得我在这里不便向读者逐字照述。有像天才的格里格这样的同行表示诚挚祝贺，这是一个艺术家所能获得的最高度、最宝贵的慰借。[1]

音乐会于次日正式演出。[2]布罗兹基预先让我对音乐会听众的冷漠接待作好准备，因此，当我出台时没有任何掌声，并以死一般的沉默回报我的鞠躬时，我丝毫没有惊讶和着恼。可是，第一段结束后传来了活跃的掌声，在组曲每一段后，掌声又多多少少地重复出现，组曲结束时，

---

① 格里格的这张纸片现已不存。

② 第12次预约音乐会于1887年12月24日（新历1888年1月5日）在新格万毫斯大厅举行。

我返场两次，这个数字在格万豪斯算是重大成功的证明。

音乐会后我在雷涅克先生家晚餐。他的家庭和他本人极力向我殷勤致意。雷涅克先生是一位很和悦的交谈人。(加上他操法语极佳)

雷涅克年轻时熟识舒曼，对我谈了关于这位天才德国名手生平的许多事情。舒曼是一个真正的忧郁者，人们常会料想到，这种天生的忧郁将转为怀疑症和疯狂，正像实际上已经发生的那样。他的沉默寡言令人惊异；看来，每句话都要他作出极大的努力。在舒曼的音乐资质上还有令人莫名其妙之处，他完全不能指挥。雷涅克先生告诉我一些事例，从中可以看出舒曼甚至不会很好地分辨乐队中各类乐器的音色，而乐队指挥必不可少的那种天生的节奏感，是舒曼完全缺少的。就其作品来判断，这位音乐家正好在节奏方面是如此高明。上述反常现象发生在他身上，是多么地难以理解！……

我在雷涅克先生处还结识了法国作曲家古维，他一贯是在莱比锡过冬的。古维先生完全德国化了，他善操德语，对自己的祖国略怀敌意(当然这是就音乐而言)，总之给人以悲惨的印象，看到一个失望、抱屈、受辱的人，他不受同胞的重视，从而倾向于夸大外国人的优点。很可能，古维有充分理由抱怨法国音乐界，但我总是有些心情沉重地听到他夸赞德国的一切以贬低法国。这样的法国人我从来还没有见过①……

① 作曲家和钢琴家列·古维(1822—1898)。

李斯特音乐协会

次日(按我们的历法，正是圣诞节)，我出席了李斯特音乐协会（Liszt-Verein）在旧格万豪斯音乐厅举行的音乐会。新格万豪斯是那样漂亮、宏伟、宽敞、优雅，旧格万豪斯却这样小、不舒适，甚至有些脏。但是，这个演奏厅，特别是旁边的那个演员用的小房间，具有德国艺术圣地的兴味。当我坐在演员室里，想着门德尔松、舒曼以及在数十年内献身格万豪斯舞台的多少其他的伟大艺术家都曾经常看到这堵墙时，心头充满了一种虔诚的战栗感。

音乐会白天举行，全部是演我的作品①。与格万豪斯不同，李斯特协会只从事演出新音乐的活动；它才成立两年，但已经拥有了一批特殊的、为数甚多的听众，这次他们挤满了大厅，座无虚席。许多李斯特崇拜者成为协会的正式会员，他们大部份是一些年青、富于活力、有才具的年轻人。看来，协会只要工作处理得当，定将成为格万豪斯的有力竞争者。在那些特别关心协会顺利发展的人们中间，我可以列举天才的音乐批评家马尔丁·克莱策、弗里奇，莱比锡歌剧院的杰出指挥尼基什(匈牙利人)以及我们的席洛蒂。

为了这次音乐会，特意从魏玛邀请了魏玛大公的乐队指挥，青年小提琴家哈里尔先生。我多次听到哈里尔的热烈崇拜者席洛蒂谈到他。我高兴地结识哈里尔先生，还因

① 这次“庆典”音乐会举行于1887年12月25日。

为他近年来特意演奏我的小提琴协奏曲，就是我在上文谈到布罗兹基时涉及的那一首小提琴协奏曲。他到处演出这首协奏曲，忍受音乐批评家们对他如此奇怪的选择进行种种气势凌人的冷嘲热讽和指摘，而勇敢的艺术家始终力求使我那首多灾多难的早期作品成为德国交响音乐会舞台上经常演出的优秀作品。哈里尔先生和席洛蒂以及卓越的大提琴家西莱捷尔(此后他曾去莫斯科，取得重大成功)共同演出我为纪念尼·格·鲁宾什坦而写的三重奏。演出是典范性的。彼特里先生(格万豪斯的乐队指挥)的四重奏团出色地演奏了我的第一四重奏曲，此外，还演了我的一些小作品。李斯特协会的听众热情洋溢，慷慨鼓掌，我再也不能抱怨掌声不足。协会向我送了花圈。在整个音乐会演出时间内，我面向观众，坐在台上，比邻有格里格和他的妻子。好心的批评家弗里奇后来告诉我，他听到有一位夫人给她的女儿指点我和格里格夫妇，并且说："看啊，宝贝儿，那儿坐着的是柴科夫斯基，身旁是他的孩子。"这话是说得十分认真的，而且也毫不足怪，因为我满头白发，老态龙钟，而45岁的格里格，还有他妻子，他们从远处看来很年轻，身材又不高。

音乐会后，我在齐洛蒂家和他的一些在李斯特协会办公室工作的朋友们度过了很愉快的几个小时。我们侧重谈了俄罗斯音乐，我高兴地确认，这些有才能的年轻人很熟悉我国的音乐，他们对格林卡、巴拉基列夫、里姆斯基-科萨科夫、包罗丁、格拉祖诺夫等名字颇有好感。他们大

家特别喜欢巴拉基列夫的《伊兹拉美》，认为这首作品出色，是这类作品中唯一别具一格的。在这可纪念的日子，我首次听到哈里尔先生演奏我的协奏曲。我认为这位艺术家音色绝美，技巧深厚、热情有力、光彩四射，他很快就将在当代小提琴家中间占据首要地位。

旅 舍 见 闻

在度过了对于我具有如此重大意义的这两天以后，我在莱比锡还停留了整整一个星期，后来，我又曾两度去到这个城市，居住了若干天。为了在下文不再返回来说莱比锡的事，现在我再谈几位我在莱比锡结交的有趣人物以及其他几件值得一谈的事情。

莱比锡歌剧院以拥有天才青年指挥尼基什先生而自豪，他是近期间瓦格纳音乐剧方面的一位专家。我在那里听过《莱因河黄金》(著名四部剧的第一部)和《纽伦堡歌手》(行会歌手)。①剧院中的乐队，如格万豪斯的乐队一般，是第一流的。可是，尽管说雷涅克指挥下的格万豪斯乐队无懈可击，但要真正了解，在一个天才指挥的处理下乐队能达到何种完美的地步，唯有去聆听尼基什先生这样杰出的能手指挥演奏瓦格纳艰难而复杂的总谱。尼基什的指挥和

---

① 柴科夫斯基在莱比锡听过瓦格纳的《莱因河黄金》(新历 1888 年 1 月 4 日演出)和《纽伦堡歌手》(同年 2 月 10 日演出)。两次演出均由尼基什指挥。第二个歌剧是应柴科夫斯基的要求演出的。

汉斯·封·彪洛夫的那种讲究效果的、在这方面无可仿效的手法毫无共同之点。彪洛夫在他那经常是令人一览无遗的指挥手法中显得活跃、动荡不安和卖弄，而尼基什先生则悠静，不做多余的动作，但与此同时，却异常凛然有力，能够充分地自我克制。他不是在指挥，而是仿佛醉心于某种神秘的魔法；你几乎觉察不到他，他完全不要求别人注意他，可是，人们感到，整个乐队人员，像一位奇妙大师手里的乐器一样，处于首领的十足本能的掌握之中。这个乐队的首领是个身材不高、脸色十分苍白的青年，年约30岁，有一双炯炯发光的漂亮眼睛，他可以说是切实地掌握了某种魔力，能使乐队时而像千支巨号轰鸣，时而像鸽子般咕叫，时而在令人屏息的神秘气氛中静止。这一切在进行时，听众并没有察觉到这位瘦小的乐队指挥在平静地控制着他那十分驯服的乐队。

尼基什先生是一个德国化了的匈牙利人；看来，这不是类此情况中的唯一例子。但是，的确，至少在音乐家当中，从来还没有遇到过一个真正的在佛罗伦萨出生并在那里度过童年、少年时代的意大利人能像有才能的费路奇渥·布佐尼那样丧失掉（当然是指音乐而言）美丽的南方土地的儿子所固有的特色，又那样完美地向德国人学会了他们的语言和习惯，主要是他们的音乐手法和风格。我和布佐尼相当熟悉地结识了。他从少年时代起就住在德国，受到很好的音乐教育，成为技巧深厚的钢琴家和作曲家。

我听到彼特里先生和他的三位伙伴（其中有莫斯科知

名的西莱捷尔先生[①]）出色地演奏了布佐尼先生不久前写作的四重奏。[②]四重奏表明了布佐尼先生具有杰出的作曲才能，也表明了他的风格中具有特殊的危机。因为，根据个人的接触，我有理由设想，这位青年作者具有刚强的性格、杰出的才智、高尚的创作志趣，我确信，他很快就将知名于世。可是我听了他的四重奏曲，一面十分赞赏他那独特的节奏处理与和声配置，一面却惋惜，布佐尼先生在竭力扼杀自己的天性，不顾一切地力求显得像个德国人。[③]在最新一代的另一个意大利人斯哈姆巴蒂身上，也可以看到类此的情况。他们俩都羞于做意大利人，害怕在他们的作品当中流露出哪怕是一点儿旋律性的影子，他们愿意显得像德国人一般地深不可测。可悲的现象。天才的老人威尔第在《阿依达》和《奥赛罗》中为意大利音乐家开辟新途径，而丝毫没有倒向德国风味那一边（因为很多人完全白费力气地设想过威尔第步瓦格纳的后尘。），他的年轻的同胞去到德国，却打算以强制变质为代价在贝多芬、舒曼的祖国博取桂冠，他们力求像勃拉姆斯一样深奥、难以理解，甚至枯燥无味，但求不要把他们和众多的意大利作曲家混在一起，这些意大利作曲家们至今还在尽力从贝里尼和多尼采蒂的陈旧的歌剧俗套中变花样。这些追求深奥的

① 西莱捷尔于1888年1月30日在莫斯科俄罗斯音乐协会第七次音乐会上演出。

② 柴科夫斯基于1888年1月16日（新历28日）在彼特里四重奏晚会上听到布佐尼的第一四重奏（作品19号，c小调）。

③ 布佐尼1890年曾在俄国居住，任莫斯科音乐学院钢琴系教授。

青年忘记了，羊即使披上了狮子的皮，也还是羊，如果狮子生来就强劲有力和美丽，那末，羊生来就是温顺，长着奇妙的羊毛，还具有其他一些素质，只要对这些素质加以培植、改良，其价值丝毫不次于与它对照的那些狮子的长处和优点。

我确信，只有当意大利人不再违背天性地成为瓦格纳派、李斯特派或勃拉姆斯派，意大利音乐才能进入新的繁荣时期。意大利人应该开始从民间创作的宝库中挖掘新的音乐素质，要放弃三十年代风格中过时的俗套，创造出具有本民族精神的新音乐形式。这些新音乐形式要和周围美丽的南方大自然充分协调，闪耀着意大利人特有的丰富曲调和易于领略的外在美。这种外在的美也是意大利音乐天才的典型特色，可能还同时带有深刻性，但那是另一种情调，与德国的深奥不同。布佐尼先生是一位杰出的钢琴家，十分希望他在最近的将来出现在我们中间；无论如何，这是一位很杰出和有兴味的人。

为了结束关于莱比锡所得印象的内容，现在讲一段有趣的插话，它证明了……战神和阿波罗是互不依赖的神。

还在俾士麦发表他著名的2月演说以前，笼罩全德国的反俄气氛正在最炽热的时候，一天清晨，旅馆走廊中的喧哗声吵醒了我，很快就有人敲我的房门。我有些受惊地从床上跃起，打开了房门，敲门的侍者告诉我，马上在我的窗下就将开始演出夜曲，而礼节要求我在窗前出现，尽管天气严寒。侍者还交给我一份涂画得很漂亮的节目单，

包括各类音乐的八个曲目。与此同时，窗前传来了俄国国歌的音响。

我赶忙穿上衣服，打开窗户，看到径直对着我的窗户，在旅馆狭窄的庭院里，有一个庞大的军乐队，队员中间站着一位指挥，身穿耀眼的、象是将军的大衣。一切的目光都注视着我，我欠身示意，并且在2月严寒的早晨，光着脑袋站在窗前，直到这个突如其来的音乐会演出完毕。这是莱比锡驻军的乐队，一个出色的乐队，演奏技巧惊人，尤其是因为寒冷一定使这些可怜的音乐家冻僵了手指，他们在整个小时内熬受严寒的折磨。可敬的指挥耶罗先生对我的音乐特别垂青，使我感到荣幸。由于这种情况，几十名身穿军衣的德国人要在这早晨用音乐娱我耳目。夜曲完毕后，耶罗先生走到我面前，向我热情致意，随后立即离开，赶去上班了。以如此加誉的方式表示支持，这当然使我深受触动。旅馆住户们在清晨被管号声吵醒起床，我不知道他们是否高兴，但是他们的好奇心受到极度的触动。窗前挤满人群，他们匆忙中随便穿上衣服，打探发生了什么事情。①

汉　　堡

在汉堡②有两个交响音乐会机构。一个是很久以前就

① 这次为柴科夫斯基演出的《夜曲》是在1888年1月30日(新历2月11日)举行的。

② 柴科夫斯基于1887年12月26日（新历1888年1月7日）离莱比锡赴柏林，然后去汉堡和柳贝克；1888年1月4日(新历16日)返汉堡。

存在的，财力雄厚，有极好的乐队。另一个是由汉堡歌剧院著名的业主波利尼在最近创办的，没有自己的乐队，而是利用歌剧院的乐队，队员是些二流的、被剧院工作压得透不过气来的艺术家。两个团体都举办一连串的音乐会；指挥爱乐协会成员的是供职多年的贝尔努特博士，他是一个富有经验的好指挥，是在汉堡受到普遍尊敬的音乐家，也是一位待人亲切的好心人；另一团体的乐队由汉斯·封·彪洛夫指挥。象惯常到处发生的情况一样，这两个音乐机构之间存在着重大矛盾，他们互相敌视，彼此力图在经济收入、成就和荣誉方面胜过对方。我应聘参加爱乐协会的预约音乐会指挥我的三首作品，因此就落到了对汉斯·封·彪洛夫略有敌意的阵营，而彪洛夫在我看来，对爱乐协会也没怀有特别的好感。我承认，这种情况是令我相当苦恼的；汉斯·封·彪洛夫过去曾经给我宝贵的支持，我对他深为铭感，我在了解到汉堡音乐界的情况后，曾经难过地想到，他将要对我白眼相加了。但是这种担忧看来是完全不必要的。生来是位君子的汉斯·封·彪洛夫以十足的君子态度对待我参加对方音乐团体音乐会这件事。尽管体力不佳，经常从汉堡到不来梅、从不来梅到柏林，又从柏林到汉堡来往奔波而十分疲备（他是这三个城市的预约交响音乐会的指挥），汉斯·封·彪洛夫先生对我热情接待，来访问我，而且自始至终地出席了我所参加的音乐会，从而使汉堡人对我更加注目。

像在格万豪斯发生的情况一样，我在1月5日（新历

17日）去科文特加登音乐厅参加爱乐协会乐队第一次排练时，心情十分激动。将我介绍给乐队的程序像在莱比锡一样。我从我的第三组曲终曲（主题变奏）开始。我在第一下挥动指挥棒时，艺术家们的脸上，除却略有些淡漠的好奇感以外，没有什么表情，但是，很快他们中间的某些人开始微笑，相互点头赞许，仿佛在说："看来，这头俄国熊还可以。"我和乐队之间的友情联系建立起来了，忐忑不安、缺乏自信的种种感觉突然之间从我身上消失了。此后的排练和正式音乐会演出对于我来说只是快感的源泉而已。一个艺术家只有当他不够了解他所要接触的人群、在新环境里感到孤单和陌生时，那种惶惑心情才是痛苦难熬的。至于任何一个特别腼腆的人在出台与听众见面时感受的那种惶然不安，只要他确信有周围伙伴们的支持，就不会痛苦难熬。第二次排练时，因为我们的年轻同胞，瓦·萨贝尔尼科夫所获的胜利而感到无限喜悦。这个年轻钢琴家在门泰尔夫人的推荐下（萨贝尔尼科夫在彼得堡音乐学院是从门泰尔夫人班上毕业的），应邀去汉堡爱乐协会，在我的指挥下演奏我的最难的第一钢琴协奏曲。

我从彼得堡动身的前夕，已经有机会接触了萨贝尔尼科夫先生的演技，虽然我对他良好的资质已经略有认识，但一定是由于远行前忙碌的缘故，我在那一次没有看出这些异常的资质在这位动人的青年艺术家身上已经发展到了何种程度。这里，在排练中，由于萨贝尔尼科夫克服了我协奏曲的一个又一个的困难，逐渐表露了他的巨大才能的

全部力量和特点，我的喜悦心情增长了，而尤其令人愉快的是，乐队全体队员分享了这种喜悦，他们在每一次间歇特别是结束时兴奋地向他祝贺。音响的非凡力量、美和色彩；迷人的技巧、演出的激情以及善于自我控制而不至于因忘情而超越应有的限度、音乐感、完美感、充分的自信，这些就是萨贝尔尼科夫先生优异的表演素质。“Famos！unglaublich！kollossal！”(妙极了！不可思议！了不起！)这些都是音乐家们在对他喝采以后，从口边流露的词句。可以想像，我是多么高兴地看到德国艺术家们如此真诚地欣赏我们未来的著名钢琴家的演奏！良好的、中等水平的钢琴家是如此之多！在这项事业中出人头地是如此之难，而突然之间出现了一群为之迷醉、惊讶、折服的外国音乐家！何等样的胜利！

象在格万豪斯一样，随后一次的上午排练是公开性质的，同一天晚间音乐会正式举行。① 我的三件作品里，汉堡听众特别喜爱弦乐小夜曲，它博得了众多掌声；钢琴协奏曲本身不怎么受欢迎，虽然萨贝尔尼科夫的演奏天才得到了应有的评价，这位具有高度秉赋的钢琴家受到狂热的赞许；第三组曲的终曲看来完全不合听众的口味。这个作品过度响亮的、追求效果的配器使那些对最近时期交响乐风格不习惯的汉堡爱乐协会预约听众感到困惑。人们后来

① 第六次爱乐协会音乐会于1888年1月8日（新历20日）在科文特加登音乐厅举行。
萨贝尔尼科夫，В.Л.（1868—1940）——钢琴家。1897—1899年任莫斯科音乐学院教师。

向我解释说，这些音乐会的听众是十分保守的，在健存的作曲家中间只热中于勃拉姆斯。

音乐会后，在贝尔努特博士家举行大规模的招待会和晚宴。一般说来对俄国音乐，特别是对本文作者的作品颇有好评；我操德语答话，人们对于我的德语的文风错误不仅不介意，而且深表谅解。招待会结束后，我的新朋友们带领我和萨贝尔尼科夫去 Bier-Kneipe（啤酒馆）喝啤酒，一直谈到深夜两点钟；但还没有到此罢休；这以后又劝说我们去维也纳一家通宵营业的 Wiener-Café（维也纳咖啡馆），我们又在那里久坐畅饮。在我看来，汉堡的生活不像德国其他城市那样朴素、循规蹈矩、从容不迫。所有我的汉堡朋友们，甚至是最严肃的、有可靠社会地位的人，都喜欢"吃喝"，看来我从来也没有在任何地方，象在这座热闹、美丽、可爱的城市里那样经常开怀"畅饮"。

第一天，Tonkünstlerverein（音乐家联合会）为我举行晚会，全部演出我的作品；纳唐小姐唱了我的几首浪漫曲；萨贝尔尼科夫出色地演奏了我的三首作品。①

像在莱比锡我特别高兴在布罗兹基和席洛蒂家中盘桓一样，在汉堡，有彪特纳公司的代表，十分善心的德·拉特尔先生异常亲切地接待了我。拉特尔是我国音乐界熟悉的人物，他的家庭在莱比锡已经住了很久，打从他的爱子在彼得堡死亡后，拉特尔为了担心其他几个孩子的健康而不得不和他的可爱的家庭离别，他经常到莱比锡看望他的

① 这次晚会于 1888 年 1 月 8 日（新历 20 日）举行。

家，夏天在家中生活三个月。我和拉特尔、他的可敬的夫人和可爱的孩子共同度过许多快乐的时刻，可惜，他的孩子中间只有一个年龄最大的略懂俄语，虽然他是在俄国出生的。我特别高兴地在此热烈感谢拉特尔先生对我的无限关怀和友好支持，正是由于他的创议我才应邀去汉堡，而从汉堡开始，邀聘接踵而来，约我前赴德国各地。

流　派　之　争

正像在莱比锡一样，我在汉堡也愉快有趣地结识了几个人。首先我要提到爱乐协会正会长，高龄的阿维-拉勒曼先生。这位可敬的、八十多岁的老人对我特别关注，像长亲一般地给与热情接待。虽然年迈体弱，家住得很远，阿维-拉勒曼先生还是出席了两次排练、一次正式演出以至贝尔努特先生的招待会。他甚至深怀好感地希望得到我的几张由汉堡最佳摄影师拍摄的照片，他亲自来到我处，提出要求，安排拍摄时间以至于照片的尺寸、品种。这位好心的老人热爱音乐，如读者所见的，他完全不像一般老年人那样嫌恶新时期写出的一切作品，我拜访了他，和他作了长时间有趣的交谈。阿维-拉勒曼先生十分坦率地承认，汉堡演出的我的作品当中有许多是他很不喜欢的，他不能忍受我的配器的响亮，他厌恶我所追求的某些乐队效果，特别是打击乐器的效果，——但是，他认为我具有一个真正优秀的德国作曲家所怀具的素质。他几乎是含着眼泪地劝说我离开俄国而定居德国，说德国的古典传统和高度

文明的条件很快就会纠正我的不足之处。在他看来，我的不足之处是容易由环境来说明的，因为我出生和受教育的国家文化还不够发达，在进步方面远远落后于德国。显然，阿维-拉勒曼先生对俄罗斯抱有难以消除的成见，我尽可能地努力消除他对我的祖国所怀的敌意，这种敌意当然不是明说，而只是由这位尊贵的反俄派的言词流露的。我们分手时成了很好的朋友。

优秀的汉堡批评家齐塔尔德先生以同样可贵的直率感和同样的关注心情与我相处。他出席了全部排练，细致研究了演奏作品的总谱，写了长篇的详细文章，坚决批评我所持具的倾向以及我的交响乐风格，我的交响乐风格在他看来是粗野而过份花哨，是虚无主义所造成的。齐塔尔德先生也在口头上向我十分坦率地谈了这些批评意见，但与此同时，无论在它的文章或话语中都带有那样诚挚的赞许，言词中显露出如此关注和善意的支持，以致我对于我和他的短期结交始终保持着愉快的回忆。① 还有其他几位音乐家以及虽不是专搞音乐但却爱好音乐的人士对我深表关怀，使我产生好感并且永志不忘。那就是里曼博士，他从事非常有意义的音乐理论研究工作，在我们俄国也是知名的；机智的老人古尔里特，他是许多著名钢琴幻想曲、改编曲的作者；天才的作曲家阿诺尔德·克鲁格；年轻的杰出小提琴家布尔梅斯特尔；指挥拉乌比(1888 年夏曾应

---

① 齐塔尔德评柴科夫斯基的文章载于新历 1888 年 1 月 21 日《汉堡通讯》上。

邀赴巴甫洛夫斯克)；小提琴家莫尔维格和贝尔；管风琴家阿尔姆勃鲁斯特以及其他许多人。

我从所有这些人的言谈中看到，勃拉姆斯崇拜在汉堡是最不时兴的。我的关于这位作曲家的难题在这里得到了适当解决。我这才懂得，艺术家的事业是如何地经常不是根据素质加以评价的，不是无条件地而是根据偶然的环境加以评价的，俄国的谚语说得好：无鱼之地，视虾为鱼。问题在于，瓦格纳和瓦格纳风味，绝不像许多人设想的，迷住全体德国听众。有许多坚定的、积极的甚至是强有力的瓦格纳派信徒多方设法为瓦格纳在德国打开门路并保证瓦格纳音乐取得成功；但是大多数德国听众很保守，他们打算反对一切音乐创新行动。他们在一定程度上容忍了瓦格纳在歌剧界的胜利进军，但在音乐会方面，他们坚守古典传统。李斯特学派在力图占领音乐会舞台方面遭到难以克服的困难，他们的成就是有限的。那些未受瓦格纳所感染并反对其排他性的德国音乐界人士，他们具有听觉器官方面的少女羞怯感、纯洁感，这类感觉促使他们嫌恶地摒弃一切追求效果的东西，一切惊人的、突出的、辛辣的、辉煌的、怪异的事物，总之，摒弃全欧洲新交响乐派力图大放异彩的一切表现。专门采用古典作曲家的交响乐手法，头脑冷静，矢忠于大师的传统；对于这样一类音乐家的需求是如此刻不容缓，如此强烈，以至于在缺乏新天才(这种新天才要能引导德国音乐学派沿着海顿、莫扎特、贝多芬、门德尔松和舒曼所指示的道路前进)的情况下，

在缺乏与上述大师们并比的新天才的情况下，德国人，或者至少是，很大一部份德国人把他们的希望与期待集中到勃拉姆斯身上。勃拉姆斯即便不能成为贝多芬，也可以受一片可贵的热忱所鼓舞而步贝多芬的后尘。

柏林演出

柏林爱乐协会（或者，更恰切地说，是一群器乐演奏家组成的团体，他们租了一所取名为“音乐馆”的大厅。)邀请我参加一次特别音乐会，曲目全部是我的作品。[①] 曲目编排遇到了不少困难，因为施奈德先生(协会主席)和我对于如何更好地向柏林听众介绍我自己这件事看法不一致。我一贯认为我的序曲«1812年»很平常，只带有地区性的、爱国主义的意义，这种地区性的、爱国主义的意义使这首序曲成为只适于在俄国供音乐会演出的作品，而施奈德先生正是打算将这首序曲列入曲目，理由是，这首序曲曾经在柏林屡次演出，并取得成功。反之，我认为幻想曲«里米尼的弗兰契斯卡»是节目单上的主要作品，而施奈德先生作为一个和善的人虽然同意对我的希望作出让步，但十分勉强。在他看来，我第一次在柏林露面就演出这样复杂的、在他认为不易讨好的作品是危险的。我们决定请教既熟悉我的音乐又了解柏林听众口味的汉斯·封·彪洛夫先

① 柴科夫斯基1888年1月10日(新历22日)离汉堡赴柏林、马格德堡和莱比锡，1月21日（新历2月2日）返柏林，1月22日、26日、27日接连进行三次排练。

生，令我深感惊异的是，他坚决站在施奈德先生一边。我作了让步。

柏林“音乐馆”乐队不仅是卓越而已；它还有一种特别的素质，我称这种素质为“弹性”，它能铺开到适应柏辽兹、李斯特乐队的规模，完美地表达柏辽兹细腻的配器手法或李斯特作品中群众性场面的炮声齐鸣，另一方面，又能压缩到适应海顿。在这方面，柏林乐队很令我想起我国首都的一些乐队。这当然是由于在柏林以及我国，音乐会曲目充满一种明显的折衷主义气氛。

从来没有一处地方，象在莱比锡那样，格万豪斯只演古典作品，李斯特协会只演新作品；在柏林，像在彼得堡与莫斯科一样，我们在同一次音乐会上听到海顿和格拉祖诺夫、贝多芬和比才、格林卡和勃拉姆斯，而且演奏时显得同样关切，同样热心、出色和协调。作为“音乐馆”成员的音乐家不在剧院供职，因此从来不过份疲备；此外，他们以完全平等的成员身份组成团体，是为自身的利益演出，而不是为那发放低工资的企业主的暴利而演出的。所有这些特殊条件促成了一种异常协调的、充满力量和富于表情的演奏。我从第一次排练起就受乐队演奏家们的热情关注所鼓舞，我们的工作立刻就进行得很顺当。许多竭力支持我的音乐界杰出人士听了排练。其中有特意为我的音乐会而从莱比锡前来的格里格，有莫里茨·莫什科夫斯基、艾尔里赫教授，还有那尽管十分疲劳还来听第一次排练并对我异常关切的汉斯·封·彪洛夫。虽然天气不佳，音乐

会还是吸引了许多听众，进行得十分活跃。[①]齐洛蒂出色地演奏了我的协奏曲，取得辉煌成就；萨贝尔尼科夫如此好心地为演唱我的几首浪漫曲的女歌唱家弗里德担任伴奏。交响乐作品中最受欢迎的是第一组曲的引子和赋格以及序曲«1812年»。人们以热烈掌声对我表示欢迎。

读者也许会注意到，我不是那么热中于详谈我在柏林逗留的情况，鉴于这个都城在德国社会中占有的重大的意义，读者原本是可以期待我细述的，但这是有一个重要原因的，我现在就来解释。问题在于，我身处柏林，但提笔描写它，却感到痛苦难受。已故的伊·伊·柯切克是我的学生，后来成为挚友，他在柏林度过他一生中最后的8年，并在这个城市里为自己取得了出色地位。在我的心中，这个不可弥补的损失还记忆犹新。我每天遇见的一些人是已故者经常接触的，他们中间许多人和我一样，与柯切克有过密切交往；我时刻接触一些景物，它们令我回想起故友，刺激我那远未平复的创伤……时间是这类创伤的唯一治疗者，但需要很长很长时间才能令人忍受这精力充沛、富有才具的青年的死亡……[②]在柏林对我十分礼遇的人们中间，我还可以举出著名的音乐会经纪人沃尔夫、杰出小提琴家艾米尔·索列、著名的莫里茨·莫什科夫斯

① 1888年1月27日（新历2月8日）在柏林爱乐协会大厅举行音乐会。

② 柯切克于1885年在达伏斯去世。

基，他为人热心而又有作曲才能，音乐出版家和善心人胡果·鲍克，最后，还有阿尔托夫人，她是莫斯科听众特别清楚记得的。这位天才女歌唱家不久前移居柏林，受到宫廷和全体公众的重视，她在那里教授唱歌，极有成就。我和阿尔托夫人以及格里格在一起交谈了一个晚间，回想始终没有从我的记忆中消失。这位女歌唱家的性格和艺术，像过去一样异常动人。①

布拉格之行

我在布拉格指挥的首次音乐会是由“巧匠会”（艺术家俱乐部）为组织民间音乐会筹集基金而举办的。去年为此目的，曾经邀请汉斯·封·彪洛夫赴布拉格，彪洛夫为基金打下了基础；这次，“巧匠会”全权代表维列宾·乌尔班涅克先生向我提出了要求，我十分爽然地接受了他的建议。由于此举带有爱国主义目的，我拒绝了任何报酬。这一情况使音乐会组织者和全体捷克公众受到感动，我在布拉格取得的许多过份的、当之有愧的成就多多少少是由于我放弃报酬的缘故。在这种谈论金钱会使人害臊的事情上放弃报酬是十分自然的。每一个人，甚至是自私者，都会

---

① 柴科夫斯基和格里格是在1888年1月29日（新历2月7日）晚间去阿尔托夫人家会面的；1月29日，柴科夫斯基离柏林赴莱比锡，又从莱比锡去布拉格。
克林的柴科夫斯基纪念馆中藏有阿尔托夫人致柴科夫斯基的书信，其中谈到柴科夫斯基献给她的六首浪漫曲。

像我一样做的。我当然愿意和具有高度素养的捷克听众见面，即便是没有报酬。但是，善良的捷克人却认为我的举动是一种自我牺牲，由于这一看法，我成了狂热喝采的对象。此外，还有一个原因说明一个音乐家，一个在布拉格很少为人所知的、谈不上受欢迎的俄国音乐家为什么象凯旋英雄一般受到接待。而这个原因丝毫也没有减消我对布拉格之行的众多荣誉所怀的谢意，相反地，它使我更加满意地回想起在金色的、从此后我百倍珍爱的布拉格所度过的那些难忘的日子。事情是这样的：在“斯拉夫兄弟”中间，有一个部族在文化上高于所有其他部族，这个部族的人不信奉东正教；我们没有为他们流过俄罗斯人的宝贵血液；我们和他们走的是不同的道路；而与此同时，如果说，有一个我们确实能够称之为兄弟的同族人；如果说，有谁真正以热切的兄弟感情看待俄国，那末，这当然就是捷克人。在对我的接待中表现了他们对俄国所怀的好感；他们不仅看我是个音乐家，而且是俄罗斯音乐家，他们祝贺我，也就是祝贺我的祖国。总之，读者在看过我对布拉格旅程的仔细陈述以后，是会相信上述一番的。由于那里发生的一切事情具有重大兴味和意义，我将按时间顺序进行陈述。

启　　程

1月30日，星期日，我和席洛蒂从莱比锡启程前往布拉格，同行者有小提琴家，捷克人哈里尔，关于哈里

尔，我在上文谈到过，他是应邀参加我的音乐会的。[1]

① 手稿到此中断。柴科夫斯基之弟莫·伊·柴科夫斯基曾在《自述》初版前记中说明："可惜，亡兄未将《自述》写完。他停笔之处，原该开始不仅描述布拉格对他的热情接待，而且要写布拉格在十多天里为他举行的庆典。他一生任何时候、任何地方也没有像在布拉格那样获得如此殊荣。此行的盛况成为他续写《自述》的障碍。历述每一事件，也许会带有自我炫耀的性质，他生性谦逊，对此深感不妥。"

1892年11月谈话录(于彼得堡)*

您经常居住在哪里?

我居住在克林城附近的一所庄园里，但多半过的是流动生活，特别是在最近的10年。

您在什么时间工作?

为了工作，我就去到克林的那个藏身之所，或者到国外某个安静的角落，过一番隐居生活。我从上午十点工作到中午一点，再从五点到晚八点。深夜我是从来不工作的。

很想了解一下：您的乐思是怎样产生的?

我的工作制度是纯粹手工业式的，也就是说，绝对正

---

* 柴科夫斯基的这篇谈话录于1892年11月12日初次发表在旧俄圣彼得堡《彼得堡生活》杂志1892年第2期上。

《彼得堡生活》杂志记者Г. Б. 曾为他所记的这篇谈话录写了一段引子，摘译如下，供读者参考："我们的著名作曲家彼·伊·柴科夫斯基目前正在彼得堡。他谈了许多使热爱艺术的人们会感到兴趣的问题，为此我们认为很应该在他的慨允下刊印发表这次访问谈话的内容。彼得·伊里奇与众不同，他异常谦逊，谈到自己时特别简单和有分寸。他安详而恬静，但一谈到音乐就大为活跃，从他的言谈中可以感觉到一种对音乐这一珍贵艺术的挚爱和热忱。"——中译者注

规化的，始终在同一时刻，没有半点马虎。一旦我摆脱了与我的劳动不相干的种种遐想而着手工作时，乐思就从我的脑中产生了。不过，大部分乐思是在我每天散步时涌现的，而且，由于音乐上的记忆力特别差，我随身带着笔记本。

有人认为，我们时代的作曲家如果不在相当程度上重复一些伟大音乐艺术大师早先已经表现的內容，就难以提出什么眞正的新东西。

不，情况不是如此，音乐材料，也就是说，旋律、和声、节奏，是绝对汲取不尽的。再过一百万年，如果我们所理解的音乐仍旧存在，那末，我们的音阶里同样的七个基音，它们的那些节奏活跃的旋律组合、和声组合，仍将是新乐思的源泉。

您比较喜欢哪一类音乐——歌剧音乐还是交响音乐？

Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux（一切体裁都好，令人乏味的除外）。任何一类音乐都给我们提供了伟大的范例。

大家都在等待《约朗塔》(Иоланта)在本地舞台上演。为什么您恰恰选择了这个题材。

8年前，我手头有一本叫做《俄罗斯信使》的小册子，上面刊载了丹麦作家亨利克·海尔茨(H · Hertz)的一个独幕剧，名叫《雷涅王之女》①，由弗·勒·米勒翻译。这个

① 亨利克·海尔茨的抒情剧以《雷涅王之女》(Kong Renes Datter)为名，刊载在莫斯科《俄罗斯信使》杂志1883年2月号上。——《文集》编者注，下同。

题材以它的诗意、别出心裁和富于抒情因素而令我着迷。我当时就决心有朝一日给它配上音乐。由于种种阻碍，我直到去年才实现了自己的决定。

在歌剧作品里，音乐体现、补充和解释剧词；但如果音乐思维和词融汇在一起，那末，这种融汇是怎样形成的呢？

难说。词和体现词的音乐之间不同程度的内在血缘关系是出于创作中的一种潜在而不以意志为转移的过程，这个过程是难以描述的。

目前玛利亚剧院正在上演您的歌剧。和过去相比，这次演出是否使您满意？

总的演出情况、乐队，这次和过去一样好，原因很简单：担任指挥的仍旧是那位无与伦比的艾·弗·纳泼拉甫尼克。至于舞台装置，以今日的豪华和美好趣味来与昔日比较简陋的情况两相比较，甚至成了笑谈。导演部分目前也有很大提高，就群众场面而言，也许在欧洲任何一个首都的舞台上都找不到如此细致、周详，如此生动、适切的处理。

您当然有自己偏爱的作曲家吧？

我 16 岁时第一次听到莫扎特的《唐-璜》。这对我是一种新的启示，我难以描绘自身感受的深刻程度。当然，由于这番经历的缘故，在所有伟大作曲家中，我特别锺爱莫扎特。我认为，青年时代感受到的艺术上的喜悦令人终生难忘，这一点甚至在我们晚年对艺术作品进行评比时也起

重大作用。同样的机缘使我在一切现存的歌剧中，除《唐·璜》位居第一以外，最喜爱《伊凡·苏萨宁》(正是《伊凡·苏萨宁》，而非《鲁斯兰》！)和谢洛夫的《尤季甫》(Юдифь)。后一出歌剧初演于1863年5月①，在一个美妙的春日的夜晚。那《尤季甫》的音乐给与我的快感，始终和某种捉摸不定的春日阳光和煦、万物复苏的感觉溶合在一起。

您对西方音乐的现状和未来是怎样想的？

我认为，西欧音乐处于某种过渡时期。长期以来，瓦格纳是德国学派唯一重要的活动家。这位天才人物处于何等庄严的孤独之中。本世纪下半叶的欧洲作曲家当中没有一个能够免受他的巨大影响。在他生前以及现在，还没有任何人能够代替他。当然，德国还有备受尊重的作曲家勃拉姆斯，但是，对勃拉姆斯的崇拜多半带有抗议的性质，以此反对瓦格纳主义的漫无节制、好走极端。尽管具有种种技巧，尽管意图纯洁而严肃，勃拉姆斯未必能对德国音乐的宝库作出具有永恒价值的宝贵贡献。的确，还能够列举两三位优秀的德国作曲家：霍尔德马尔克、勃鲁克纳、年轻的理查·施特劳斯；不妨还可以列举莫里茨·莫什科夫斯基(他虽然有一个斯拉夫族的名字，却是在德国活动的)；但总的说来，在古典的音乐国度中，见到某种缺乏天才、某种僵化与停滞的现象。只是在拜罗伊特，在对瓦格纳表示崇拜的中心，生活沸腾。不论我们对瓦格纳的音乐持具何等样的看法，但要否认其力量，否认它对整个现

① 《尤季甫》于1863年5月16日在彼得堡的玛利亚剧院初次上演。

代音乐艺术的作用和影响，是不可能的。

而其它国家呢？

直到最近时期，意大利的艺术还处在极度衰退的状态。但是我们显然可以见到意大利艺术复兴的端倪。涌现出大批天才青年，其中玛斯卡尼(Mascagni)理应受到重大关注。不该认为，这位年轻人神话般的巨大成就是出于吹嘘得当。一些平庸的或是只具有短暂意义的作品，不论你怎么吹嘘也是白搭，总不能强迫全体欧洲观众狂喜到干脆不知所措的程度。玛斯卡尼显然为人不仅很有才具，而且十分聪明。他懂得，目前现实主义精神、艺术与生活真实接触的精神到处洋溢；沃坦、勃隆希尔达、法甫涅尔①一类神话人物实际上不能触动听众的心灵；怀具激情和悲愤感觉的人，要比瓦尔哈拉(Walhalla)城堡下的神仙和半神半人更能使我们了解和感到亲切。从题材的选择来判断，玛斯卡尼的行动不是出于本能，而是出于对现代听众要求的深刻了解。此外，他不象某些意大利作曲家那样竭力模仿德国人而似乎羞于做祖国的儿女；他以纯粹的意大利优美气息描绘他所选择的生活场景，终于写出了令观众感到无限动人的作品。在法国也可以看到种种生气盎然、向前发展的景象，法国理应为比才、圣-桑、德里勃、马斯涅等等这样一些艺术家而感到自豪。斯堪的纳维亚，那充满

① 沃坦(Wotan)、勃隆希尔达(Brünnhild)、法甫涅尔(Fafner)均瓦格纳歌剧中的神话人物。沃坦是众神之父；勃隆希尔达是他的女儿；法甫涅尔是巨人。——中译者注

清新意念的格里格以及睿智而富于技巧的史文森的祖国，也给我们提供了不少珍贵事物。斯拉夫民族中间，捷克贡献很大：德沃扎克天才焕发，但除他以外，还有一些年轻人：费比赫、本戴尔、柯瓦尔卓维奇、费奥尔斯特尔①引人注目。

太好了；但您对俄国音乐界的现状怎样看呢？许多人断言，情况很不佳。

安·格·鲁宾什坦在他那本著名的书里对现代音乐的情况发表了一些绝对悲观的观点，②从而在去年引起如此强烈的反应。我认为，如果一般说来，难以同意那些观点，那末，就更没有理由对俄罗斯音乐的进程感到失望。当我回想起在自己年轻时俄罗斯音乐是一付什么模样，并且把当时的局面和现在相比较的时候，我不能不感到高兴，不能不对未来寄与最良好的希望。在过去的年代里，除俄罗斯音乐的奠基石——格林卡的音乐以外，什么也还没有，但格林卡的音乐被当时占优势地位的意大利狂所否认、排斥和完全窒息。不管我们对自己的艺术如何谦虚和严格要求，我们也有理由为既得的成就而自豪。目前的一些年事已高的音乐家以及近10年来涌现的许多出色的青

① 费比赫(Z. Fibich, 1850—1900)、本戴尔（K. Ben'dl, 1838—97)、柯瓦尔卓维奇(K. Kovařovic, 1862—1920)、费奥尔斯特尔（J. B. Foerster, 1859—1951)：均十九、二十世纪之交的捷克著名音乐家。——中译者注

② 见安·鲁宾什坦著《音乐及其代表者（关于音乐的谈话)》一书，莫斯科1891年版，第185页。

年音乐天才，都是我们寄厚望于未来的保证。他们这些年轻人比我们这一代人更为幸福。他们能够及时受到充分的、正规的音乐教育，在青年时代早期就献身于应该担负的事业，不用斗争和犹豫，立刻就有了适当的立足点。

您认为俄罗斯音乐批评起什么作用？

出于某些情况，音乐批评和戏剧批评在我们这里比在西欧具有更大的意义和价值。在西欧，报纸主要关心的是政治，有戏剧和音乐的版面，毕竟是次要的版面，人们只是顺带一看；在西欧有专门的艺术刊物，但报纸必须谈大事。而在我们的报纸上，重心经常转入戏剧和艺术。读者在戏剧和艺术的版面上寻找他们心目中需求的那份要闻。此所以，文学、戏剧、音乐方面的小品文在我们这里时而成为重大事件。艺术批评家先生们因此必须更加谨慎小心，更加冷静和对真理锲而不舍地从事自己的工作。可是，至少就音乐而言，我们见到某种完全相反的情况。我们这里经常见到有人对正义的一些最基本的概念进行奇怪的破坏，有时显得可恼、可悲，有时干脆显得可笑。这种不良局面的原因之一在于，掌握音乐批评的那些人经常不象在西欧的通常情况中一样，只限于在音乐的范围内搞这项活动，而是写一些蹩脚文章，并且还给自己的蹩脚文章添加上比评论工作大得多的意义；……他们对工作的片面意见和不由自主的偏颇态度，造成了不少痛心事。我能够大胆地指出这一点，况且我自己一度担任过《莫斯科日报》的评论员，由于在很短时期内招来了许多仇人，当然也曾

不止一次地陷入一个作曲家所犯的错误，在报纸分配给他的那一小块版面上发泄作者的怨气。

怎样做才能消除这种不良现象呢？

担任评论家、批评家的人应该专心致志地热爱这项工作，他只能以一个公正的见证人身份注视这一范围内出现的现象。由于自动放弃了法官的角色，作曲家兼评论家就能防止无意中给事业带来的许多损害，从而使自己重新获得安宁和内心的平和。在法官和评论家这两项事业合在一起的时候，他就谈不上什么安宁和内心的平和。

我们的社会和报刊上经常谈到所谓“强力集团”；它所追逐的目的有什么特别之处吗？

“强力集团”的意思是指六十年代末期和七十年代出现的一个音乐家小组。个人的友谊以及音乐趣味、见解的相似使这些音乐家结合在一起。这个小组的灵魂和首脑是米·阿·巴拉基列夫。这个小组的音乐家们在彼此密切交往中得到喜悦和道义上的支持。几个有才具的人这样团结在一起，看来，除热切的同情以外，不会令人产生其他任何想法。但实际上，“集团”显然渐渐给自己招来了大量敌人。这种怪现象的起因应该从如下方面去追溯：“集团”在报刊界有自己的代表，他们怀具着“赞扬熟朋友”这种无可厚非的意图，往往搞得太过分，成了夸大其词；他们对于和小组不相为谋的一切人物和现象却又喜欢进行过分尖锐的揶揄。如果我们要在小组成员的创作中寻求对事业添加了某项基本原则，那是很难办到的。人们惯常把“集团”作

曲家称作是激进派、革命者和革新家，虽然这种描述时而有切合实情之处，但它多半是一种例外。象瓦格纳和瓦格纳派一样，小组从来没有和往昔割断任何的联系。小组的一些最杰出的参加者从来没有嫌弃过旧的、传统的形式。有人认为"集团"的创作多半充满"俄罗斯精神"；但这也仅仅是说对了一部分，因为他们中间的某些人生平没有写过一行具有"俄罗斯精神"的乐曲。我们没有见到在小组的活动中有任何特殊的联系原则。然而，小组对其余的俄罗斯音乐世界不由自主地怀抱敌意，这就促成了一种关于某某两派进行斗争的看法。两派之一就是"集团"，或者如居伊先生所称的——"新俄罗斯学派"，另一派就是"集团"以外的一切。后一派不知道为什么被叫做"学院派"。这样分派造成了某种奇怪的概念混乱，某种经常会招致倒退的重大混乱。为了说明这种分派的种种不合理之处，我现在指出下述一些令我遗憾的事实。按照俄罗斯音乐界流行的看法，我被列为敌视尼·安·里姆斯基-科萨科夫的一派，而里姆斯基-科萨科夫却是健在的俄罗斯作曲家当中我最喜爱和重视的一位。流行的看法认为里姆斯基-科萨科夫为"新俄罗斯学派"大大增光；而我则被列为守旧的落后派。但这是为什么呢？尼·安·里姆斯基-科萨科夫或多或少地蒙受现代生活的影响，我也是如此。他写过标题交响乐，我也同样。这并未妨碍他写传统形式的交响乐，热中于写赋格曲，以及一般说来，创作复调作品，而我也同样。他在他的歌剧里受瓦格纳风格的影响，或者总之，在

歌剧结构上受革新见解的影响，而我，可能程度较差，也同样受这类影响。这并不妨碍他在他的歌剧里运用旧形式的卡伐蒂那、咏叹调和合唱，而我，在更大程度上，同样不受妨碍。我多年来担任(仿佛是敌视“新俄罗斯学派”的)音乐学院的教授，而里姆斯基-科萨科夫也是如此；总而言之，尽管我们的音乐个性有种种不同之处，我们看来走的是同一条路；而我从自己这方面来说，是以有这样的伙伴而感到自豪的。可是，就在最近的日子里，在格涅季契先生论述俄罗斯艺术史的一本重要著作中，我被列为敌视科萨科夫先生的一派。[①] 这中间存在着奇怪的误解，它已经，并将继续带来可悲的后果。它妨碍公众正确了解俄罗斯音乐界中出现的种种现象，它在一个看来应该丝毫不受干扰而充满和悦气氛的领域中制造完全无谓的敌意；它使各种倾向的极端主张尖锐化，最终使我们音乐家在未来一代人的眼中丧失名誉。未来的俄罗斯音乐史家会嘲笑我们，正象我们现在嘲笑那些吹毛求疵的批评家破坏了苏玛洛科夫和特列季耶科夫[②]之间的和悦关系一样。

说实话，我没有料想到您会跟我谈这些。

可不是！而这是为什么呢？比如，把里亚多夫和格拉祖诺夫也算作是我在音乐界的敌人，而我是很喜爱和重视

---

① 见布·格涅季契著《十九世纪的艺术》一书，圣彼得堡版。

② 亚·彼·苏玛洛科夫(1717—1777)——俄罗斯著名古典主义作家；巴·米·特列季耶科夫(1832—1898)——莫斯科艺术收藏家。

他们的才能的。

在您看来，为了发展俄罗斯的音乐生活，必须做些什么？

已经做了不少，还需要做得更多些。我们的两所音乐学院的贡献是很大的。它们使许多人材能够及时获得广泛的音乐教育，它们将知识界中的音乐理解水平提到一个较大的高度；但是不能不承认，这两所音乐学院在某种程度上，是在还欠耕耘的土壤上用人工培植起来的温室植物。它们像是在一个没有中小学的国家里存在的大学。要问如何消除这种不正常的局面？我认为，用下述方法可以达到目的。应该在首都以及各省省会、大县城创办相当于文科中学的学校。这些学校的任务是培养青年进入高等学校——音乐学院。但是，为使音乐学院学生的水平有保证，为使进音乐学院的人都是一些真正有音乐志趣的，在这些中等学校招生时也应经过最严格的挑选，因为只有具备特殊才具的人才能为艺术服务。还应该在我国的一切小学中广泛进行和坚持必要的合唱教学。

您是否认为，只依靠私人创议就能办到这一切？

这就等于是提出这样的问题：如果这些创议者每个人都按自己的方式解决音乐教育问题，俄罗斯音乐事业能够搞好吗？未必。我认为，如果政府能直接关心一切艺术部门，这将是俄罗斯艺术的最大幸运。只有政府才具备这一伟大事业所需要的财力、人力和权力。只有建立艺术部，才能期望各类艺术有快速而出色的发展，只有这样才能确

立各类艺术机构之间的一致行动、正常的关系和有机的联系。①

① 柴科夫斯基的这篇谈话录曾经在《苏联音乐》杂志1949年7月号第59—61页上重新发表。

柴科夫斯基1888年12月26日致梅克夫人信和1888年12月19日致其弟阿纳托里·伊里奇·柴科夫斯基信，可以作为柴科夫斯基这篇谈话录关于“强力集团”部分的良好补充。在第一封信中写道:“到目前为止，这一派别(指强力集团)通过其优秀代表人物，引起了我的同情，但我不认为他们是和我同一流派的。我始终力求用多种方式表明，我是尊重和喜爱一切正直而有才具的音乐家的，不管他属于什么流派。”在第二封信里写道:“我在星期六听了俄罗斯交响音乐会的演出。令我十分愉快的是，我曾经公开表明有里姆斯基-科萨科夫作为主要人物在场，我深感荣幸。”

〔附录〕

克林的柴科夫斯基纪念館

克林、玛依达诺伏、弗罗洛夫斯克……莫斯科附近的这些地方，和伟大俄罗斯作曲家彼得·伊里奇·柴科夫斯基的名字一同载入了音乐文化史册。

柴科夫斯基在他 1885 年初的一封信[①]中写道："目前我一心想在莫斯科附近乡间找一处地方定居。我不再愿意颠簸，而要无论如何找一处地方耽在自己家里。"就在这一年，他的仆人阿历克赛依·伊凡诺维奇·索弗罗诺夫（克林县人）为作曲家在克林城郊的玛依达诺伏村租房一所。[②] 1888 年 4 月，柴科夫斯基迁往弗罗洛夫斯克[③]，1891 年又

---

① 柴科夫斯基 1885 年 1 月 5 日致梅克夫人信，载于《与梅克夫人通信集》第三卷，科学院 1936 年版第 333 页。——原注，下同。

② "克林是中世纪俄罗斯最古老的城市之一，首次见于 1234 年的编年史……1482 年，克林随同特维尔斯基公国并入莫斯科，后来成为宫廷领地，但未丧失城市的性质……1785 年克林成为县城。"（引自 A.И. 涅克拉索夫著：《莫斯科各县县志》，莫斯科城建出版社 1926 年版第 159 页）。

③ 现为弗罗洛夫斯克十月铁路车站。

返回玛依达诺伏，而从1892年5月5日起居住在克林城郊的一所房屋，也就是柴科夫斯基纪念馆目前的所在地。

无论在玛依达诺伏，或是弗罗洛夫斯克和克林，吸引柴科夫斯基的，首先是接近他如此喜爱的俄罗斯大自然。他在玛依达诺伏写道："美妙的地方……窗外景色，一片寂静，意识到是在自己家里——所有这一切令人感到如此愉快，以至于我整天地神清气爽。"①

"我难以描述俄罗斯的农村、俄罗斯景色以及我最需要的这种宁静气氛令我何等神往。"②

对于柴科夫斯基整个一生来说，对祖国和本民族事物的爱是典型的。他说过："……我爱我们俄罗斯的大自然胜过其它一切……"③"我热爱俄罗斯人、俄罗斯语言、俄罗斯人的气质、俄罗斯人面庞的美、俄罗斯习俗。"④

不仅是声乐作品，柴科夫斯基的所有器乐体裁的作品也都具有民主性，十分容易接受，它们是从作曲家对民间旋律语言的敏锐体会中产生的。

柴科夫斯基的音乐和多样化的歌曲文化具有深刻联系，是现实主义的民族艺术的高度典范。他不论是揭示俄

---

① 1885年2月14日致(其弟)M. И. 柴科夫斯基信，载于《柴科夫斯基生平》第三卷，尤根松出版社1902年版第25页。

② 1885年2月20日致Э.К.巴甫洛夫斯卡娅信，载于《莫斯科舞台上的柴科夫斯基》一书，莫斯科-列宁格勒1940年版第322页。

③ 1885年3月5日致梅克夫人信，载于《与梅克夫人通信集》第三卷，1936年版第346页。

④ 1878年2月9日(新历21日)致梅克夫人信，载于《与梅克夫人通信集》第一卷，1934年版第203页。

罗斯人和俄罗斯大自然的形象，还是从外国作者的作品中汲取题材，都依然是一位俄罗斯艺术家。

作曲家写道："我认为自己确实具有一种特点，能够用音乐真切而朴实地表现出歌词所提示的感觉、情绪和形象。在这个意念上，我是个现实主义者和十足的俄罗斯人。"①

* * *

柴科夫斯基处身于克林和克林城郊可爱的俄罗斯大自然天地之间，创作了他的许多优秀作品：歌剧《女靴》、《女巫》、《约朗塔》，完成了《黑桃皇后》的总谱；他的天才舞剧《睡美人》和《胡桃夹子》、交响乐《曼弗列德》，序曲《哈姆雷特》，第五和第六交响曲也是在这里写作的。在这里创作的室乐作品有：钢琴曲《抒情曲，俄罗斯农村场景》、六重奏《回忆佛罗伦萨》，最后的六首浪漫曲(《又像往昔那样，独自……》、《太阳落山了》、《我与你同坐》等等)和18首钢琴曲(其中有：《沉思》、《摇篮歌》、《乡村遗迹》)

纪念馆存档文献中保存的柴科夫斯基手稿、他的日记、书信、片段乐想草稿、作品草稿以及其他文件向我们清楚地揭示了杰出俄罗斯音乐家的风貌，他和人们的关系，和大自然以及艺术的关系，他的生活方式，工作过程。

柴科夫斯基的图书室藏有书谱1427种，证明了他的兴

---

① 1891年1月6日致B. П. 包果息夫信，见于柴科夫斯基纪念馆存档文献。

趣十分多样化。书籍中有俄罗斯作家和诗人拉季谢夫、普希金、赫尔岑、屠格涅夫、果戈里、冈察洛夫、托尔斯泰、费特、玛依科夫、勃列谢耶夫、萨蒂柯夫-谢德林、契诃夫和其他等人，以及论述俄国革命民主主义者别林斯基、多勃罗留波夫生平和创作的论文集。

还有大量的哲学、自然科学、历史，特别是俄国历史方面的书籍，法、德、意、英、捷、拉丁语言的外国作家的作品，俄国和外国的杂志。在许多书刊的空白处保存有注文和札记，时常还有未来作品的片段曲谱草稿。

作曲家的藏谱中有许多俄罗斯民歌集，捷克、法国、拉脱维亚、苏格兰的歌曲集；格林卡、里姆斯基-科萨科夫的总谱，安·鲁宾什坦、居伊、格拉祖诺夫、阿连斯基以及其他与柴科夫斯基同时代的俄罗斯作曲家的作品，时常附有手写的题赠文字；外国经典作曲家莫扎特、海顿、贝多芬、舒曼、斯美塔那、德沃扎克的作品。在若干交响乐作品总谱上有指挥手记，时常还有对该作品的评价。

* * *

1893年10月6日是柴科夫斯基在克林度过的最后一天。10月7日，彼得·伊里奇偕同来访的友人——大提琴家A. A. 勃朗杜科夫和Ю. C. 波勃拉夫斯基赴莫斯科，从莫斯科又去彼得堡。10月16日，第六交响曲初次演出，这是柴科夫斯基作为指挥家最后一次登台。10月24日夜到25日凌晨，柴科夫斯基逝世。

柴科夫斯基逝世后，他的弟弟莫捷斯特·伊里奇·柴科夫斯基立即起念建立柴科夫斯基纪念馆。柴科夫斯基的仆人阿历克赛依·伊凡诺维夫·索弗罗诺夫在实现这一主张方面起了巨大的作用。他向萨哈罗夫买了房屋，照原状保存了柴科夫斯基的住房。

莫·柴科夫斯基在彼·柴科夫斯基去世后立即着手收集他遗留的信件、手稿和文件。1897 年，莫·柴科夫斯基和 B. Л. 达维道夫(作曲家之侄)从索弗罗诺夫那儿买下了彼·柴科夫斯基遗赠给索弗罗诺夫的全部家俱，并且住进了他们接修的住宅(现在是莫·柴科夫斯基的工作室、音乐室以及位于这些房间下面的第一层楼的房间。)

1916 年，莫·柴科夫斯基去世后，纪念馆移交给了俄罗斯音乐协会。

伟大十月社会主义革命给我国艺术的发展带来了根本性变化，纪念馆也得到了新的发展。

1920 年建立了“克林柴科夫斯基纪念馆之友协会”，由作曲家伊波里托夫-伊凡诺夫担任协会主席。协会的宗旨是保存该纪念馆和馆内物资，并且宣传柴科夫斯基的创作。该协会存在到 1930 年。

1921 年，纪念馆国有化，成为具有全国性意义的一座最重要的历史性纪念建筑物。

1931 年起，纪念馆由苏联国立大剧院管理，1937 年起直接隶属于苏联人民委员会议(1946 年改为部长会议)艺术事业委员会。

伟大卫国战争开始后，纪念馆全部物资疏散到作曲家的故乡伏特金斯克。法西斯强盗侵入克林后对纪念馆进行了野蛮的掠夺和破坏。他们被逐后，开始恢复工作。迁移伏特金斯克的珍贵物资于 1944 年末运回克林，1945 年 5 月 6 日，纪念馆全部修复，重新向参观者开放。

从纪念馆成立的最初日子开始，就有留言簿供来访者写个人印象。第一条,留言是 1894 年写上的。从纪念馆成立到十月革命，参观人数不到一千五百人。十月革命后参观人数不断增加。伟大卫国战争后，参观人数猛增：1945 至 1951 年有 77000 余人。1952 年一年就有 18,685 人参观。纪念馆参观者的留言充分证明了苏联人民对伟大俄罗斯作曲家的热爱。

柴科夫斯基纪念馆不仅是一个细致保护的历史建筑物。以纪念馆的收藏品为基础，还对伟大俄罗斯经典作曲家的生活和创作进行了大量研究工作。由莫·柴科夫斯基写成的三卷本«柴科夫斯基传»便是用纪念馆的材料为基础完成的第一部重要著作。

苏维埃政权年代里，原来由莫·柴科夫斯基开始的材料搜集工作大大扩展，形成为纪念馆的手稿档案部，这是研究柴科夫斯基遗产的一个最重要的史料来源。

目前在手稿档案部保存有 45,000 份材料。其中有：柴科夫斯基 68 件作品的几乎全部的现存草稿，若干誊清的手稿，18 本笔记，全部现存的日记（有 10 册，从 1873 年到 1891 年，为时 8 年），柴科夫斯基书信约 3,000 封，各

类人士写给他的信 7,000 余封以及其他文件。

纪念馆内保存着作曲家的藏书，他亲手搜集的照片约 1,000 幅，以及柴科夫斯基的学生，著名俄罗斯作曲家 C. И. 塔涅耶夫的文档以及莫·柴科夫斯基和其他等人的文档。

纪念馆工作人员经常对存档手稿材料进行分类和科学研究。

除少数例外，纪念馆材料只是在十月革命后才对外公布的。①

阿萨菲耶夫为研究柴科夫斯基而写的大量著作以及苏联的其他许多柴科夫斯基研究家的作品，都和纪念馆的存档有最密切的关系。

人们对伟大现实主义作曲家创作遗产的兴趣与年俱增。最近以来，纪念馆的存档材料吸引了众多的学术工作者：音乐理论家、音乐学院考学位者和毕业论文写作者。

列宁格勒和莫斯科音乐学院作曲理论系学生多年来在

---

① 1916 年出版《柴科夫斯基与塔涅耶夫通信集》。

1920 年出版《俄罗斯音乐的往昔。材料和研究。卷一“柴科夫斯基”》。

1923 年出版《柴科夫斯基日记》。

1930 年代出版《与梅克夫人通信集》、《与尤根松通信集》。为纪念柴科夫斯基诞生 100 周年，1940 年出版《柴科夫斯基的一生。生活和创作编年史》。

同年还出版了有关柴科夫斯基的其他若干文集和研究性文章。

1951 年出版两卷本《柴科夫斯基与尤根松通信集》。

1951 年出版的《柴科夫斯基与塔涅耶夫通信集》中也采用了纪念馆存档里的部份材料。

纪念馆从事业务实习。

音乐演奏家访问纪念馆并在音乐会上演出柴科夫斯基和其他俄罗斯作曲家以及西欧经典作曲家的作品。

纪念馆的学术普及部经常在馆内以及企业、集体农庄的俱乐部、克林城里的学校中进行群众文化工作(报告会、音乐会、展览会)。

克林的柴科夫斯基纪念馆珍藏、研究和宣传伟大俄罗斯作曲家的遗产,对苏联音乐文化建设作出了自己的贡献。

柴科夫斯基生平和创作年表

1840年　4月25日(旧历)诞生于伏特金斯克市(现属乌德穆尔斯克自治共和国)的一位矿山工程师伊利亚·彼特洛维奇·柴科夫斯基的家庭。

1848年　柴科夫斯基父亲举家迁离伏特金斯克。

1848—1850年　柴科夫斯基的家庭在莫斯科、彼得堡、阿拉巴耶夫斯克等地生活。

1850年　柴科夫斯基入彼得堡法律学校学习。

1854年　柴科夫斯基的母亲去世。

1855—1858年　从P. B. 居琴赫尔学弹钢琴。

1859年　自法律学校毕业，入司法部任职。

1861年　首次出国旅行(赴德国、比利时、英国、法国)。秋天入俄罗斯音乐协会举办的学习班。

1862年　入彼得堡音乐学院。

1863年　放弃司法部职务。

1862—1865年　在音乐学院从安东·鲁宾什坦学习管弦乐，从查里姆巴(Zaremba)学习理论。写作早期重要作品：为奥斯特洛夫斯基的剧作《大雷雨》写序曲(1864)、F大调和c小调序曲(1866)、降C大调弦乐四重奏(1865)、大合唱《为了欢乐》(1865)。

1865年　自彼得堡音乐学院毕业，获银质奖章(12月)。结业式上演出大合唱《为了欢乐》。

1866年　由尼·鲁宾什坦介绍去莫斯科开始教学工作。

1866—1877年　在莫斯科生活，间或出国旅行（去法国、德国、瑞士、意大利）。在莫斯科进行大量的作曲和教学工作，并从事音乐评论工作。

这期间结识了大量友人，进行交往和通讯(A.H.奥斯特洛夫斯基、B. Ф. 奥道耶夫斯基、П. М. 萨道夫斯基、Я.П.波隆斯基、Н.Д.卡什金、К.К.阿尔布莱赫特、П. И. 尤根松、德齐列·阿尔托、М. А. 巴拉基列夫、В.В.斯塔索夫、Н.А.里姆斯基-科萨科夫、Н.柏辽兹)。1876年与列夫·托尔斯泰相识。因歌剧«铁匠瓦库拉»参加俄罗斯音乐协会举行的竞赛而获奖。

这些年里写有下述作品：

歌剧：«市长»(1868)、«女妖»(1869)、«近卫军»(1872)、«铁匠瓦库拉»(1874)。

舞剧«天鹅湖»(1875—1876)。

为奥斯特洛夫斯基的童话«雪娘»配乐(1873)。

管弦乐交响乐：«命运»（Фатум，1868)、«罗密欧与朱丽叶»（Ромео и Джульетта，1869)、«风暴»（Буря，1873)、«里米尼的弗朗契斯卡»（Франческа да Римини，1876)、第一交响曲——«冬日的幻想»(Зимние грезы，1866)、第二交响曲(1872)、第三交响曲(1875)。

协奏曲：第一钢琴协奏曲(1875)、大提琴协奏曲«罗可可(Rococo)主题变奏»(1876)。

室内乐：三首四重奏(1871，1874，1876)、浪漫曲、钢琴曲(其中有套曲«四季»，1876)。

为工艺展览会开幕写的大合唱(1872)。

为钢琴四手联弹改编俄罗斯民歌50首(1869)。

写教科书«和声实用教程»(1871)。

1877—1878年　结婚。因病出国。写第四交响曲(1871)和歌剧«叶

甫根尼·奥涅金》(1877—1878)。开始写歌剧《奥尔良姑娘》。写小提琴协奏曲、钢琴奏鸣曲。《儿童画册》(1878)。

1879年　在国外生活(克拉朗、巴黎)以及在俄罗斯生活(彼得堡、莫斯科、卡曼卡)。在莫斯科上演歌剧《叶甫根尼·奥涅金》,由莫斯科音乐学院学生担任演出。歌剧《奥尔良姑娘》完成。写第一管弦乐组曲。修改第二交响曲。

1880—1889年　不断地进行创作活动。柴科夫斯基的作品在俄国和国外广泛演出。从事音乐会活动和音乐社会工作。担任指挥。赴国外从事音乐会旅行演出(1888, 1889)。获得世界性声誉。当选为俄罗斯音乐协会莫斯科分会会长(1885)。1885年开始在克林城郊的玛依达诺伏村生活。

这些年里的作品有:

歌剧:《玛捷帕》(1883)、《女靴》(1885)、《女巫》(1887)。

舞剧《睡美人》(1889)。

管弦乐、交响乐:《意大利狂想曲》(1880)、《曼弗列德》(Manfred, 1885)、第五交响曲(1888)、幻想序曲《哈姆雷特》(1888)、序曲《1812年》(1880)、《弦乐小夜曲》(1880)、三首组曲(第二组曲——1883,第三组曲——1884,《莫扎特风格》——1887)。

第二钢琴协奏曲(1880)。

室内乐:三重奏《纪念伟大的艺术家》(1882)、钢琴作品和浪漫曲。

大合唱《莫斯科》(1883)。

决定写歌剧《黑桃皇后》(1889)。

1890年　舞剧《睡美人》初次上演。赴意大利佛罗伦萨。

创作《黑桃皇后》。返回弗罗洛夫斯克。

创作弦乐六重奏《回忆佛罗伦萨》。

1891年　在弗罗洛夫斯克生活。为悲剧《哈姆雷特》配乐。彼得堡

剧院经理处约写舞剧《胡桃夹子》和歌剧《约朗塔》。

赴美国进行音乐会旅行演出。归国后在玛依达诺伏村写舞剧和歌剧。《约朗塔》完成。音乐会旅行演出（基辅、华沙、柏林、汉堡）。

1892年　在玛依达诺伏村完成舞剧《胡桃夹子》。在莫斯科指挥歌剧《浮士德》、《叶甫根尼·奥涅金》、《恶魔》。写降E大调交响曲（未完成）。当选为法国研究院通讯院士。接受剑桥大学授与的音乐博士衔。出国旅行（柏林、巴塞尔、蒙贝利亚尔、巴黎）。五月迁往克林城定居。

1893年　从事音乐会演出（布鲁塞尔、奥德萨、哈尔科夫）。赴英国接受音乐博士学位。在克林城生活。写第六交响曲、浪漫曲套曲（拉特豪斯作词）、钢琴曲——作品72号。写第三钢琴协奏曲。10月7日（旧历）离克林城赴彼得堡。10月16日，第六交响曲在彼得堡初次演出，作者亲自指挥。10月21日开始患病。10月24日夜至25日凌晨逝世。

（以上附录材料两篇译自《克林的柴科夫斯基纪念馆》一书，莫斯科音乐出版社1953年版。）

译　　后　　记

1868年—1876年期间，柴科夫斯基曾经以音乐专栏作家身份为莫斯科《现代纪事报》和《俄罗斯新闻报》撰写过许多评论文章，这些文章于1898年(柴科夫斯基逝世后五年)初次在俄国汇集出版。1953年，苏联音乐出版社增订重版了《柴科夫斯基音乐评论文集》，并在内文注释上做了许多工作。中译本从中选译了有关作曲家和作品评论的文章十篇，涉及的作曲家有莫扎特、贝多芬、威柏、舒曼、瓦格纳、格林卡、达尔戈梅斯基、巴拉基列夫、里姆斯基-科萨科夫等，文章编排次序以发表年月先后为准。柴科夫斯基生平多次出国旅行，足迹遍欧美，1888年赴德、捷、法、英等国指挥演出归国后，写下《国外旅行自述》一文；其后，于1892年，即逝世前一年，又发表《谈话录》，披露了他对当代思潮、音乐创作、音乐批评、人物、作品等多方面的意见。以上两篇文章也一并收入本书。

十九世纪西方名作曲家兼以文字著作传世的，不乏其人，这中间柴科夫斯基占着一席应有的地位。柴科夫斯基的文字，一如其曲作，给人以亲切平易之感。西方过去有些论者曾经认为柴科夫斯基带有折衷主义气息，但多数人

则推许他质朴而富于求实精神。这后一种恰当评价我们是可以从他的文章中明显感到的。

柴科夫斯基对评论工作的看法可以见之于他在1892年接见《彼得堡生活》杂志记者的一次谈话："……由于自动放弃了法官的角色，作曲家兼评论家就能防止无意中给事业带来的许多损害，从而使自己重新获得安宁和内心的平和。在法官和评论家这两项事业合在一起的时候，他就谈不上什么安宁和内心的平和。"

1866年初，莫斯科上演年轻的作曲家里姆斯基-科萨科夫的新作《塞尔维亚幻想曲》。作者当时借借无名，演出受到冷遇，莫斯科报纸上出现了尖刻的批评文章。时隔数日，柴科夫斯基发表署名文章，支持青年作曲家，并且要求那些措词尖刻的评论者"不要采取一种断然的而又是毫无根据的判决词形式。"里姆斯基-科萨科夫后来的脱颖而出，证明了柴科夫斯基的卓见。而柴科夫斯基也正是从这篇文章开始了他持续多年的评论工作的。

柴科夫斯基热爱俄罗斯艺术，为发展民族音乐文化不遗余力，当他1888年出国旅行演出时，念念不忘争取机会举办专场俄罗斯音乐作品演出会，介绍本国音乐家的作品。这位伟大俄罗斯作曲家又是十分重视吸收外来音乐文化的。他推崇贝多芬为"一切时代和一切民族的作曲家中间的一位巨匠"，赞誉莫扎特作品具有"永不消失的、无穷无尽的力量"。再看他尽管对瓦格纳的音乐持保留态度，但依然悉心介绍著名歌剧《尼贝龙根指环》，报导拜罗伊特音

乐盛会的情况。经过他那一番描述，事隔百年，令读者仍有身历其境的感觉，这又表现了作曲家宽阔的视野。

以上只是略举数端。作曲家论作曲家，从来是令人深感兴味的。这当然不只是为了满足考证癖，而应该是因为前人的文章中经常有引人深思的见地，甚至还有切中时弊的论点。多年以来，我国的柴科夫斯基音乐研究者和爱好者关心柴科夫斯基文字著作的介绍工作。希望在今后的好形势下，这方面的工作会出现新象。

本书“附录”译自另一专书:《柴科夫斯基纪念馆》(1953年莫斯科版)，主要介绍一下柴科夫斯基著名的克林故居，《生活和创作年表》供检索方便。

1980年3月